UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00083500 9

Pauli, Gustav
Gainsborough

ND
497
G2P3
1909

Osnabrücker Museumsgarten
Nr. 71

Liebhaber-
Ausgaben

Nr. 71

Art. BC
K

580850
29.3.54

Link & Schweinfurth
Gartenstraße 85
Frankfurt a. M.

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

71

Gainsborough

1909

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Gainsborough
von Gustav Pauli

Mit einem Titelbilde, 80 Abbildungen und einem farbigen Einschaltbild — Zweite Auflage

2. Aufl.

1909

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

ND
497
G2P3
1909

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Selbstbildnis Gainsboroughs. Königl. Akademie zu London.

Gainsborough

I Gainsboroughs Leben

Spät erst erscheint die englische Kunst auf der Bühne der Weltgeschichte, nachdem die anderen großen Kunstvölker Europas ihre Rolle längst gespielt hatten. Während Baukunst, Malerei und Bildnerei in Italien, den Niederlanden, Deutschland, Spanien und Frankreich zu höchster Blüte gediehen und wieder verfielen, drang kaum ein schwacher Nachklang englischer Kunst zum Festland herüber. Wenn die englischen Könige einen Hofmaler von künstlerischem Range verlangten, so haben sie ihn sich jahrhundertelang von auswärts verschreiben müssen. Im Reformationszeitalter stand Holbein an der Spitze der englischen Malerei, hundert Jahre später van Dyck, ihm folgte Sir Peter Lely, und schließlich wurde zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts der schlichte Lübecker Meister Gottfried Kneller, mit den Ehren eines van Dyck ausgestattet, zum pictor laureatus des Hofes und des englischen Adels. Überblickt man die Namen dieser ausländischen Hofmaler, so kann man leicht dazu geraten, eine Entwicklung in absteigender Linie für die englischen Kunstzustände anzunehmen. Holbein war unfraglich der größeste unter ihnen, eine von den festgefügten starken Künstlernaturen, die, ihrer selbst gewiß, dazu berufen sind, in ihrem Kreise zu herrschen und zu geben, nicht zu empfangen. Van Dyck war aus anderem Holze geschnitzt, an Talent vielleicht, aber nicht an künstlerischem Charakter Holbein ebenbürtig. Während Holbein in London derselbe geblieben ist wie in Basel, während er einem Jahrhundert der englischen Malerei den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt hat, so lohnt es sich bei van Dyck doch immerhin zu fragen, wieviel sein schmiegsames Naturell von der englischen Umgebung angenommen habe. Wie er uns schließlich erscheint, als der typische Maler einer zarten und müden Vornehmheit, so ist er in England geworden, unter dem Einfluß der Gesellschaft, die er malte und in der er lebte. Sein Schüler und Nachfolger Lely ist um so mehr diesem Einfluß des Milieus untertan geworden, je weniger Widerstand er ihm aus eigener Kraft entgegensetzen konnte. Immerhin war Lely noch ein echter Künstler und wenn er als solcher nicht nach Gebühr anerkannt worden ist und wird, so geschah es, weil er zeitlebens im Schatten eines Größeren wandeln mußte. Was aber soll man von Kneller sagen? — Daß einem solchen Manne von den Kapazitäten eines besseren Anstreichers die Ehren eines Malerfürsten zuerkannt wurden, daß man ihn noch dem jungen Reynolds als das Muster des guten Geschmacks in der Bildnismalerei nennen konnte, das bezeichnet freilich einen Tiefstand künstlerischer Kultur, wie er anderswo im zivilisierten Europa zu jener Zeit nicht zu finden gewesen wäre. Man hat indessen Ursache, mit seinem Verdammungsurteil vorsichtig zu sein. Neben Kneller stand, von der Gunst seiner Zeitgenossen weniger bestrahlt, obwohl er sie mehr verdiente, Jonathan Richardson, in dessen soliden, frisch aufgefaßten Bildnissen wir etwas wie eine Vorahnung der nahenden Größe englischer Malerei zu erkennen glauben. Richardson war nationaler und selbständiger als alle seine nächsten Vorgänger und Zeitgenossen. Und weiter! Während es in den höheren Regionen der offiziellen englischen Großmalerei kahl und öde genug aussah, blühte in der Kleinmeisterkunst einer miniaturartigen Bildnismalerei eine alte nationalenglische Kunsttradition im verborgenen weiter. So wird es uns begreiflich, daß wenige Jahrzehnte nach Knellers Tode die englische Malerei sich mit einem Male zu einer Bedeutung erhob, von der selbst ihre eigenen Führer kaum eine Ahnung hatten. Wenn es auch von Joshua Reynolds wohl nur eine Form wohlanständiger Bescheidenheit war, als er in einer seiner akademischen Reden die Hoffnung äußerte, daß man dermaleinst von einer englischen Schule der Malerei reden möge, so hat er doch ganz gewiß nicht

gewußt, daß eben diese Schule, der er angehörte, in den Augen der Nachwelt als die glänzendste ihrer Zeit erscheinen würde.

Woran hat es gelegen, daß diese Entwicklung, die in einigen Jahrzehnten das Versäumnis einiger Jahrhunderte nachholte, so lange zurückgehalten wurde? —

Um die Frage erschöpfend zu beantworten, müßte man hier in eine Erörterung eintreten, deren Umfang den Rahmen dieser Studie sprengen würde. Es sei daher nur ein Gesichtspunkt hervorgehoben. Es hat der englischen Kunst in den ersten Jahrhunderten nach der Reformation an einem Kulturträger in ihrem Lande gefehlt, der nach großen Aufgaben der Malerei verlangt und sie gebührend honoriert hätte — letzteres Wort sowohl im idealen als im materiellen Sinne genommen. Die Kirche schied nach Lage der Dinge aus. Heinrich VIII. hat wohl mehr aus Prachtliebe als aus verständnisvollem Bedürfnis die bildende Kunst in seinen Dienst gerufen und späterhin hat sich der Hof nur einmal ernstlich der Sache der Kunst angenommen, unter Karl dem Ersten. Dem Mäcenatentum dieses feinsinnigen Fürsten wurde indessen bald durch die große Revolution ein Ende gemacht und später fühlten sich seine Nachfolger durch keine lebendige Tradition mehr mit den Bestrebungen ihres Ahnherrn verknüpft. Die ersten Könige des Hauses Hannover waren geradezu als Banausen verschrien. Der Adel zählte zu Karls I. Zeiten manche hochgebildete Kunstfreunde. Wenn wir van Dyck glauben dürfen, so trug er alle äußeren Merkmale einer raffinierten Kultur. Es wurde in seinen Kreisen viel gesammelt und die Sammlungen der Arundel und Buckingham gehörten zu den ersten ihrer Zeit. Allein auch hier bezeichnet die große Revolution eine scharfe Unterbrechung. Jedenfalls hat späterhin der Adel Englands so wenig wie das Königtum weder Kraft noch Willen gezeigt, eine nationale Kunst ins Leben zu rufen und zu fördern. Die eigentlichen Träger englischer Kultur und Kunst sind vielmehr in den mittleren Schichten der Gesellschaft zu suchen, im Bürgertum und in dem Stande der Gutsbesitzer, der unter dem Namen der Gentry zwischen Bürgertum und Adel stand. In ihnen wurzelten schon im sechzehnten Jahrhundert die Kräfte, auf denen Englands Wohlstand und Macht beruhten. Heute steht das Bürgertum der Städte als die maßgebende Kaste in England da. Im achtzehnten Jahrhundert aber, als die englische Landwirtschaft noch ein lohnender Betrieb war, lag das Übergewicht auf seiten der landbesitzenden Gentry. In diesem Stande, oder richtiger, in der Verschmelzung dieser beiden Stände ist nun derjenige soziale Typus herangereift, der für das England des achtzehnten Jahrhunderts als Kulturträger dieselbe Bedeutung gewann, wie für das Frankreich des ancien régime der Kavalier des Hofes, für das fridericianische Preußen der Offizier. Der Name schon verrät seinen Ursprung. Es ist der „independent gentleman“. Für ihn einen deutschen Ausdruck zu finden, ist schwer. Eine wörtliche Übersetzung würde sinnlos sein und eine Bezeichnung wie „höherer Bürger“ kann den englischen Begriff nur andeutend umschreiben. An die Schranken eines bestimmten Berufes war

Abb. 1. Das Geburtshaus Gainsboroughs in Sudbury.
Nach dem Stahlstich von George Finden. (Zu Seite 13.)

dieſe eigentümliche geſellſchaftliche Kategorie zu den Zeiten Gainsboroughs nicht mehr gebunden. Hier begegneten ſich die unbetitelten jüngeren Söhne des hohen Adels mit den Gutsbeſitzern, mit der Welt des höheren Beamtentums und mit den Bürgern, die durch Handel oder Induſtrie die Mittel zu einer behäbigen Exiſtenz erworben oder ererbt hatten. Das Charakteriſtiſche für den engliſchen Gentleman iſt eben, daß er — auf der Grenze zwiſchen Adel und Bürgertum ſtehend — für beide Stände den Ton angegeben hat. Manches an ihm erinnert noch an ſeine ländliche, ritterliche Herkunft. Zeitlebens betrachtet er den Landſitz als ſeine eigentliche Heimat, ritterlich iſt ſeine leidenſchaftliche Vorliebe für Jagd und Sport, und bürgerlich iſt anderſeits ſeine Auffaſſung von Ehre und Moral. Eine ehrbare Wohlanſtändigkeit bezeichnet die äußeren Formen der Lebensführung, namentlich der Religioſität. Der Ausländer entrüſtet ſich gern über manche Heuchelei, die dabei unterläuft, als ob ſo etwas bei ihm zu Hauſe nicht vorkäme. Vielleicht iſt es aber auch eine heimliche Mißgunſt, die ihn daran verhindert, den Typus des engliſchen Gentleman in ſeiner Bedeutung als Kulturträger zu würdigen. Nun — wahrſcheinlich wird man in ein paar Menſchenaltern keinen Grund zur Mißgunſt mehr haben, denn wenn nicht alles trügt, ſo werden die Verſchiebungen im wirtſchaftlichen und ſozialen Leben, namentlich der unaufhaltſame Niedergang des engliſchen Grundbeſitzerſtandes, dem traditionellen Typus des Gentleman ſoviel von ſeinem charakteriſtiſchen Gepräge nehmen, daß er ſich nicht mehr weſentlich von dem wohlhabenden Bürger feſtländiſcher Großſtädte unterſcheiden wird. Im achtzehnten Jahrhundert war das anders. In den Bildern Gainsboroughs und Reynolds' tritt uns dieſer Typus in der Glorie ſeiner Jugendfriſche entgegen. Treffend hat Ruskin einmal bemerkt, Gainsborough habe den Gutsbeſitzer gemalt, als ſtände er im Zentrum des Weltalls. Für ſeine Zeit und für ſein Volk hatte Gainsborough damit nicht unrecht.

Abb. 2. Die Töchter Gainsboroughs. Nationalgalerie zu London.
(Zu Seite 60.)

Gerade in den Jahren, da Gainsborough zum Maler und Künſtler heranreifte, nahm das engliſche Volk einen Aufſchwung an Macht und Wohlſtand wie nie zuvor. In dem älteren Pitt, dem great commoner, ſah die Nation ihre edelſten Eigenſchaften verkörpert. Mit einer hochfliegenden Idealität, einer

Begeisterung, die unwiderstehlich hinriß, weil sie sein ganzes Wesen durchdrang, führte er sein Volk in eine kühne Politik der Kriege und Eroberungen. Selten ist ein Staatsmann so sehr ein Künstler gewesen wie er. Die Gesellschaft, der er entsprossen war, stand auf der Höhe der Kultur ihrer Zeit. Jetzt, nachdem sie vor den andern Völkern Europas reich und mächtig geworden war, widmete sie ihre Kräfte auch der Pflege der idealen Güter des Lebens. Die alte englische Liebe für die Natur und das Landleben fand einen künstlerischen Ausdruck in einem Stil der Parkanlage, den man noch heute den englischen nennt. Im Gegensatz zu der französischen Gartenkunst, die darauf ausging, dem Gebäude des Herrensitzes die Gartenanlage architektonisch anzugliedern, verfolgten die Bridgeman und Kent das Ziel, den Park nach malerischen Gesichtspunkten zu gestalten. Bei ihnen gab es keine verschnörkelten Teppichbeete, keine Kolonnaden und sorgsam abgezirkelten Laubengänge aus zurechtgestutzten Buchen und Taxusbäumen. Sie hatten die stille Pracht der großen grünen Rasenfläche empfunden, die nirgendwo so schön gedeiht als unter dem feuchten Himmel Englands und sie verstanden es, den Wald in Gehölze und Baumgruppen aufzulösen, die in immer neuen Perspektiven eine Fülle verschiedener Landschaftsbilder auf verhältnismäßig beschränktem Raume zusammendrängen. Wenn diese Gartenkünstler auch auf die Entwicklung der englischen Landschaftsmalerei kaum irgendwelchen direkten Einfluß ausgeübt haben, so ist ihr Werk doch von einer symptomatischen Bedeutung, die in diesem Zusammenhang nicht übersehen werden darf. Dasselbe gilt von der Literatur. Ein sentimentales Liebäugeln mit ländlicher Unschuld und mit den Schönheiten einer unberührten Natur geht ja durch die ganze Kunst des Rokoko als ein pikantes Gegenspiel zu dem Raffinement des Boudoirs. Aber nirgendwo in Europa fand diese Sehnsucht so vielfachen Ausdruck und so einfache Akzente der Aufrichtigkeit als in der englischen Literatur. Fast alle Dichter Englands des achtzehnten Jahrhunderts von Denham bis Goldsmith haben das Landleben und die Natur besungen. Die Schwärmerei wurde sogar in einer für uns schwer begreiflichen Weise mit theatralischem Aufputz ins Leben übersetzt. Die Schwägerin des älteren Fox, die schöne Lady Sarah Lennox, wußte den jungen König Georg III. namentlich dadurch zu betören, daß sie an heiteren Sommermorgen als Schäferin gekleidet im Garten von Holland House Heu machte, während der König auf seiner Morgenpromenade vorbeiritt.

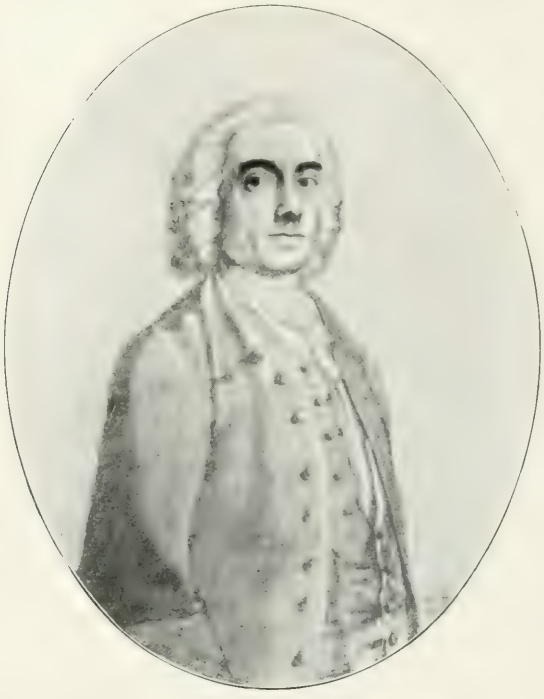

Abb. 3. Männliches Bildnis. Bleistiftzeichnung. Nationalgalerie zu Dublin. (Zu Seite 58.)

Mit dem Kultus der Natur verband sich bald die Kunstpflege. Bei den eigentümlichen englischen Kunstzuständen mit ihrer Abwesenheit einer großen Schultradition, wenigstens in Malerei und Plastik, war es nur natürlich, daß dies Interesse sich zunächst der alten Kunst zuwendete. In den ersten Jahrzehnten des acht-

zehnten Jahrhunderts begannen die Reisen englischer Touristen nach dem Kontinent häufiger zu werden. Sie bildeten damals natürlich ein Privileg sehr wohlhabender Leute. Viele kehrten heim mit den Kunstschätzen des Kontinents beladen. Die Landsitze des Adels füllten sich allmählich mit jenen Kostbarkeiten, um die noch heute das übrige Europa England beneidet. London wurde zu einem Kunstmarkt, ja zu dem ersten Kunstmarkt der Welt.

Nun waren allmählich sozusagen die klimatischen Vorbedingungen erfüllt, unter denen eine nationale Kunst erblühen konnte. Und wie es immer in einem solchen Zeitabschnitt der historischen Entwicklung geschieht, stellte sich das Genie nicht nur vereinzelt ein, sondern in einer Reihe von hervorragenden Persönlichkeiten, als ein Geschenk der immer verschwenderischen Natur, die nur darauf wartet, daß die Keime, die sie ausstreut, einen fruchtbaren Boden finden. — Man hat gewöhnlich Hogarth als den Bahnbrecher bezeichnet, von dem aus die englische Schule der Malerei als ab initio begonnen habe. Indessen hat Sir Walter Armstrong in seiner prächtigen Gainsborough-Biographie mit Nachdruck auf eine Reihenfolge tüchtiger, zum Teil ausgezeichneter, Miniaturmaler hingewiesen, in denen eine nationale Tradition der Bildnismalerei gleichsam als eine Unterströmung der großen halb ausländischen Hofmalerkunst von Holbein bis zu Hogarth und Reynolds hinüberleitet. Diese Hilliard, Oliver, Hoskins und Cooper bezeugen es uns, daß es englische Maler auch vor der Reihe glänzender Namen der englischen Schule gegeben hat. Aber immerhin waren diese englischen Kleinmeister in einem engen Wirkungskreise befangen — wenn man will Lokalgrößen — und lassen sich als solche denn doch nicht etwa auf das gleiche Niveau mit den deutschen Kleinmeistern des sechzehnten Jahrhunderts stellen.

Abb. 1. Weibliches Bildnis. Bleistiftzeichnung. Nationalgalerie zu Dublin. (Zu Seite 58.)

Hogarth aber lenkte zuerst die Augen der Welt auf die englische Malerei. Er bildet ein unentbehrliches Glied in der Universalgeschichte der bildenden Künste und zugleich ist er mit seinen Vorzügen und Fehlern so eigenartig, urwüchsig und jugendfrisch, daß die alte Tradition, die seinen Namen an den Anfang der Geschichte englischer Malerei stellt, recht behalten mag. Das Urteil über Hogarth hat von jeher merkwürdig geschwankt und wird sich vielleicht nie auf den rechten Punkt zwischen Lob und Tadel einstellen. Eine Zeitlang hat man ihn maßlos überschätzt. Bei uns in Deutschland sind namentlich seine ästhetischen und moralischen Kommentatoren Mylius, Lichtenberg u. a. daran schuld gewesen, die ihn gerade wegen der Eigenschaften priesen, die nicht künstlerisch an ihm waren. Dagegen erhob sich natürlich später der Widerspruch und einer unserer angesehensten Lehrer der Kunstgeschichte befand sich mit allen Leuten von Geschmack in Übereinstimmung, wenn er über Hogarth als einen Pedanten und Moralisten zur Tages-

ordnung überging. Aber das Merkwürdigste bei Hogarth war daß er sich augenscheinlich selbst über Charakter und Bedeutung seiner eigenen Anlagen nicht klar geworden ist. Er hielt sich für einen Philosophen, glaubte für die Ästhetik etwas wie den Stein der Weisen gefunden zu haben und schrieb eines der unsinnigsten Bücher, die je über Kunst geschrieben sind. Das Höchste glaubte er als Künstler idealer Historienbilder leisten zu können und nie war er schwächer als eben in solch einem Bilde. Er betrachtete seine Staffelei als eine Kanzel für Moralpredigten, hielt sich für berufen, eine frivole Gesellschaft durch gemalte und gestochene Schauergeschichten zu bessern und erreichte es nur, daß harmlose Gaffer über seiner Satire seine Malerei vergaßen. Und doch war er ein echter Maler von scharfem Blick und gewandter Hand. Einzelne Bildnisse von ihm und namentlich seine Studie der frischen, lachenden Krabbenverkäuferin sind Meisterwerke. Wenn nicht alles trügt, hat er gerade auf solche Arbeiten am wenigsten Wert gelegt. Von den Gesichtermalern, den face painters, wie er sagte, hatte er nicht die höchste Meinung.

Abb. 5. Admiral Hawkins.
Besitzer: Herr F. Fleischmann. (Zu Seite 68.)

Auf dem andern Flügel der englischen Künstler jener Zeit stand Richard Wilson, der Landschafter, in jeder Hinsicht der Widerpart Hogarths. Er war ebenso still, ausgeglichen und fein wie jener lärmend, aggressiv und derb. Nur das eine hatte er mit Hogarth gemeinsam, daß auch er ein charakteristischer Vertreter der Jugendentwicklung einer nationalen Kunstschule war. Verkörpert sich in Hogarth der Trotz eines solchen Geschlechtes, der ausdrücklich die Segnungen einer alten Kultur ablehnt, um eigene Wege zu suchen, so stellt sich in Wilson die Unselbständigkeit der Anfänger dar, die mangels einer heimischen Tradition an fremdländische ferne Vorbilder anknüpfen. Auch das mußte versucht und überwunden werden, ehe Gainsborough sein Volk mit den reifen Früchten einer nationalen englischen Malerei beschenken konnte. In seiner Jugend hatte Wilson mit Bildnissen begonnen, dann brachte ihn ein sechsjähriger Aufenthalt in Italien auf die Landschaftsmalerei. Wie so viele seiner Zeitgenossen ist er dem sanften Zauber Claude Lorrains erlegen. Nachdem er in der Umgegend Roms einige Sonnenuntergänge, ruhige blaue Seen, ferne Gebirgszüge und Ölbäume gemalt hatte, kehrte er nach London zurück und produzierte für den Rest seines Lebens fast nur noch aus seinen römischen Studienmappen und aus der Sehnsucht seines

Herzens heraus italienische Landschaften mit Marmorruinen und heroischer Staffage. Meist glänzt in ihnen der blaue Himmel Claudes. Zuweilen aber ließ er sich von Poussin zu düster pathetischen Naturschilderungen inspirieren, wie zu dem Untergange von Niobes Kindern. Es war so, als gäbe es für ihn keine Bauernhäuser, keine grünen Wiesen und keine Ströme, die unter dem grauen Wolkenhimmel Englands zwischen Weidenbäumen dahinziehen. Die Treue seiner künstlerischen Überzeugung verdient unsere Achtung, und die Entbehrungen, die er um seiner Überzeugung willen erlitt, verdienen unser Mitgefühl. Von der Reputation in Künstlerkreisen — er war eines der ersten Mitglieder der Royal Academy — konnte er nicht leben und von seinen Bildern verkaufte er nur wenig. Etwas besser erging es seinem Zeitgenossen und Gefährten auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, Samuel Scott. Wie so oft war es indessen auch hier weniger das größere künstlerische Verdienst als der gegenständliche Inhalt seiner Bilder, der die Gunst des Publikums ihm zuwendete. An seinen Marinen und Londoner Veduten fand die Gesellschaft mehr Gefallen als an Wilsons römischen Idyllen. Auch Scott war ausländischen Einflüssen unterworfen. Man erkennt in ihm das Studium der klassischen niederländischen Marinemaler und in seinen Londoner Veduten das Vorbild Canalettos.

Abb. 6. Orpin, Küster zu Bradford. Nationalgalerie zu London. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 63.)

Als auf ein Seitenstück zu solchen italienischen Einflüssen in der Malerei mag man auf die Abhängigkeit von Palladio hinweisen, in der sich die damalige englische Baukunst befand.

Nun aber erschien, den wenigen vorbereitenden Meistern auf dem Fuße folgend, der Mann, der noch heute vor den Augen der Nachwelt mehr als jeder andere den Stolz und den Ruhm der englischen Schule verkörpert, Joshua Reynolds. Er war sechsundzwanzig Jahre jünger als Hogarth, zehn Jahre jünger als Wilson. Wenn auch die Chronologie in der Geschichte der Kultur und Kunst mit ihren unsicht-

Abb. 7. Margaret Gainsborough. Nationalgalerie zu London.
(Zu Seite 92.)

baren feinsten Kausalverbindungen eine geringere Rolle spielt als in der politischen Geschichte, so liegt es doch in diesem Falle nahe, das Geburtsjahr des Künstlers zu betonen, ja ihm eine symbolische Bedeutung beizulegen. Man hat gern daran erinnert, daß dieses Jahr 1723, in dem Reynolds das Licht der Welt erblickte, das Todesjahr von Sir Godfrey Kneller war. So sollten sich, wenigstens in dem Zeitmaß, die Erniedrigung und der Glanz englischer Kunst berühren. Reynolds hatte alle Eigenschaften, die einen Künstler auf die Höhe des Lebens führen können: ein außerordentliches malerisches Talent, gerade soviel Individualität als einer haben kann, der kein Genie ist, sehr viel Geschmack, sehr viel Takt, sehr viel Bildung. Und seine Bildung beschränkte sich nicht auf das engere Gebiet der Kunst, in dem sein Lebensberuf lag, sie befähigte ihn auch, mit den feinsten literarischen Köpfen, mit der Blüte der englischen Gesellschaft, als par inter pares zu verkehren. Dazu gehörte noch eine andere Eigenschaft. Sir Joshua war ein Gentleman im strengen und hohen Sinne des altenglischen Begriffes. Man lese nur seine Reden. Wie gemessen und würdig ist alles gesagt. Der Tadel kleidet sich in die Form des Erstaunens oder Bedenkens, die Forderung wird zum milden Ratschlag, zur Andeutung. Und diese Vornehmheit liegt keineswegs nur in der Ausdrucksweise. Die Gedächtnisrede auf Gainsborough war als solche schon eine Handlung echter Noblesse. Denn die beiden hatten sich im Leben nicht sonderlich vertragen; sie waren sich aus dem Wege gegangen und der feine, kühle Reynolds hatte von seinem temperamentvollen Rivalen sogar gelegentliche kleine Kränkungen erfahren müssen.

Es ist sehr charakteristisch für beide Künstler, wie sie sich zur Akademie verhalten haben. Für den klassisch gebildeten Reynolds, der auf dreijährigen Reisen die Kunstschätze von Spanien, Portugal, Italien und Frankreich studiert hatte, der durchdrungen war von Ehrfurcht vor einer großen künstlerischen Tradition, hing von der Gründung einer Akademie das Heil der englischen Kunst ab. Er war eifrig für die Errichtung eines solchen Staatsinstituts bemüht, denn in seinem

Wesen lag es, nicht nur die Kunst auszuüben, sondern auch sich über ihr Wesen theoretisch betrachtend und lehrend zu verbreiten. Nach langen Verhandlungen mit Künstlern und Regierungsbeamten gelangte der Plan zur Ausführung. Am 2. Januar 1769 wurde die Royal Academy feierlich eröffnet. Daß Reynolds als ihr Präsident erschien, war nur natürlich. Die Eröffnungsrede, die er vor der festlichen Versammlung hielt, würde einem kunstbegeisterten Kultusminister zur Zierde gereichen. Für unsere Begriffe ist soviel Milde, Unpersönlichkeit und staatsmännisches Dekorum im Munde eines Künstlers ganz erstaunlich, vielleicht nicht einmal sympathisch. Aber für seine Zeit, seine Nation und seine Stellung hat Reynolds unzweifelhaft den rechten Ton getroffen. Er war zum Präsidenten geboren. Auch in dem Sinne erschien er als berufen, an der Spitze einer Kunstschule zu stehen, als er in den verschiedenen Gebieten der Malerei, die damals als die wesentlichen und wichtigsten galten, nahezu gleich Vortreffliches leistete. Von einer Raummalerei im Sinne mittelalterlicher oder moderner Kunst war ja im damaligen England nicht die Rede und unter den Gegenständen der Staffeleimalerei galt das Stilleben und auch die Landschaft als ein müßiger Zeitvertreib, nach dem man wenig fragte. Das übrige aber, was in Betracht kam, das Bildnis, das Historienbild, die Allegorie, das ländliche und religiöse Genrebild, beherrschte Reynolds.

Ganz anders Gainsborough.

Ohne rechte künstlerische Schulung, auch ohne einen anschaulichen Begriff von dem ungeheueren Kunsterbe des Festlandes, hat er nie wie Reynolds die Last einer großen Tradition auf seinen Schultern gefühlt. Ihn führten auch keine literarischen Studien in die Kreise der Gelehrten oder zu malerischer Bearbeitung literarischer Ideen. Fast unberührt von fremden Einflüssen reifte er in einer kleinen englischen Landstadt heran. Zeitlebens hat er nur gemalt, von äußerer oder innerer Notwendigkeit getrieben, Bildnisse um Geld zu verdienen, Landschaften, weil er die

Abb. 8. Die Schwestern Linley. Dulwichgalerie.
(Zu Seite 68.)

Natur liebte. Die Londoner Akademie, die ohne sein Zutun entstanden war, nahm ihn zwar unter ihre ersten Mitglieder auf. Aber er hat sich wenig um sie bekümmert, besuchte selten ihre Sitzungen und als man ihm eine fragwürdige Forderung, die er in kurzen, heftigen Worten stellte, nicht erfüllen konnte, zog er sich ganz von ihr und ihren Ausstellungen zurück. Ein Mann der Schule ist Gainsborough nie gewesen, zum Lehren und Leiten war er nicht berufen. So wurde er während seines Lebens an äußeren Ehren von einem Würdenträger seines Standes wie Reynolds überragt. Und dieses Rangverhältnis blieb nicht ohne Einfluß auf die Phantasie der Nachwelt. Reynolds und Gainsborough — in dieser Reihenfolge pflegt man die beiden Meister stets anzuführen. Sehen wir aber von Rang und Titeln ab, fragen wir auch nicht nach einem höheren Stil des allegorischen oder historischen Bildes, sondern vergleichen wir nur den Maler mit dem Maler, so werden wir am Ende in umgekehrter Reihenfolge: Gainsborough und Reynolds nennen müssen.

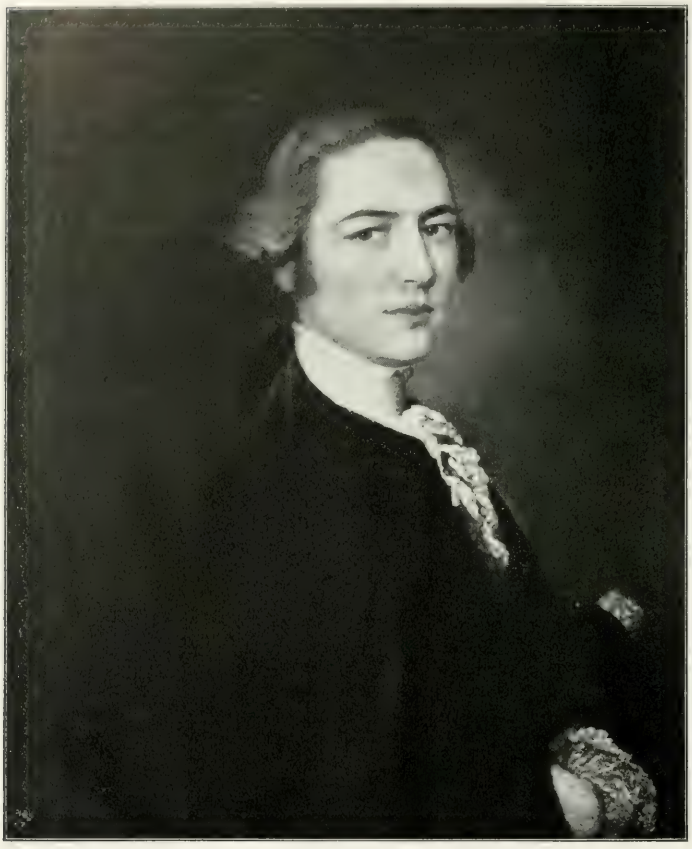

Abb. 9. Thomas Linley (angeblich von Gainsborough).
Liechtensteingalerie zu Wien.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 68.)

Das Leben eines Künstlers bietet selten Stoff für eine unterhaltende Erzählung. An äußeren Erlebnissen arm, verbirgt es seinen Reichtum in der inneren Entwicklung der Persönlichkeit, die sich wohl aus deren Werken ahnen läßt, aber nur ausnahmsweise mit tatsächlichen Begebenheiten verknüpft werden kann. Dennoch wird jeder, der da weiß, wie sehr der Charakter eines Menschen das Produkt der Vererbung und vielfacher Einflüsse seiner Umgebung ist, auch den äußeren Schicksalen eines Künstlers seine Aufmerksamkeit schenken. Hier, wo alles auf das Verständnis eines persönlichen Gefühlslebens ankommt, kann auch ein geringfügiges Ereignis zum wichtigen Dokument werden.

Thomas Gainsborough ist in dem Städtchen Sudbury in der Grafschaft Suffolk im Jahre 1727 geboren worden. Das Datum seiner Geburt ist uns nicht überliefert, doch wissen wir, daß er am 14. Mai jenes Jahres in dem Vereinshause der Independenten getauft wurde. Das Haus, in dem er das Licht

Abb. 10. Der Knabe in Blau. Besitzer: Herzog von Westminster.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 70.)

der Welt erblickte, war ehemals unter dem Namen des Schwarzen Rosses (The black Horse) ein Gasthof gewesen — ein zweistöckiger, nicht eben geräumiger Fachwerkbau. So erscheint es uns auf dem kleinen Stahlstich von George Finden in Fulchers Gainsborough-Biographie*). Seither hat man das Haus abgerissen (Abb. 1).

Der Vater des Künstlers, John Gainsborough, war in der Wollindustrie tätig, die von alters her das vornehmste Geschäft in Sudbury war und ist. Er wird zu verschiedenen Zeiten als Strumpfwirker, Putzmacher oder Kreppfabrikant bezeichnet und scheint ein jovialer, stattlicher Mann gewesen zu sein, der etwas auf sein Äußeres hielt und in seinem Sonntagsstaat nicht ohne Degen auszugehen liebte. Ein hervorstechender Zug seines Wesens war eine Gutmütigkeit, die sich mit dem Charakter des Geschäftsmannes nur schlecht vertrug. Er konnte sich nicht dazu entschließen, gegen rückständige Schuldner mit Entschiedenheit vorzugehen, verlor viel Geld durch weitgehende Kreditgewährungen und mußte sich schließlich bankerott erklären, als sein jüngster Sohn Thomas eben sechs Jahre alt war. Später rehabilitierte er sich wieder ohne jedoch zu sonderlichem Wohlstand zu gelangen. Er starb, fünfundsechzigjährig, im Jahre 1748. Sein berühmter Sohn mag von ihm die Anmut und Gewandtheit der äußeren Erscheinung und die Gutherzigkeit des Wesens überkommen haben, das künstlerische Ingenium dagegen war allem Anschein nach wie so oft auch in diesem Falle ein Erbteil der Mutter, die als eine geschickte Dilettantin im Blumenmalen geschildert wird. Der guten Frau war es beschieden, die ersten Triumphe ihres Sohnes zu erleben. Sie starb im Jahre 1769. Ihre Ehe war mit fünf Söhnen und vier Töchtern gesegnet. Unser Gainsborough war das jüngste Kind. Die Töchter verheirateten sich alle, zwei lebten in Bath, die anderen beiden blieben in Sudbury. Die eine von diesen, eine Frau Dupont, bekam einen Sohn, der später als Maler und Kupferstecher der Schüler seines Oheims wurde. Von den Brüdern Gainsboroughs zeichneten sich wenigstens die beiden ältesten durch bemerkenswerte Talente aus. Sie waren Dilettanten der Mechanik. Der älteste, John, hat es freilich zu nichts gebracht. Die Leute in Sudbury nannten ihn den Plänehans (scheming Jack). Er war einer von den Unglücklichen, die immer eine weltbewegende Erfindung mit sich herumtragen, die ihnen Ruhm und Reichtum bringen muß, wenn sie nur Zeit und Geld genug finden, um alles gehörig zu vollenden. Dazu kommt es aber nie. Der Plänehans erfand eine Flugmaschine, mit der man nicht fliegen konnte, eine Wiege, die ohne Assistenz der Wärterin, vermutlich durch ein Uhrwerk, hin und her schaukelte, einen Automaten in Gestalt eines flötenden Kuckucks und andere Gegenstände von ähnlichem Werte. Ein Freund seines berühmten Bruders, den wir noch manchmal zu nennen haben werden, der Gouverneur Thicknesse, fand den Plänehans um 1768 völlig verarmt als Haupt einer zahlreichen Familie in Sudbury.

Der zweite Bruder, Humphry, besaß außer der Begabung für die Mechanik glücklicherweise noch die Fähigkeit, im bürgerlichen Leben einen Beruf auszuüben. Er war Pfarrer der Independenten in Henley an der Themse und nahm seines geistlichen Amtes mit solchem Erfolge wahr, daß seine Gemeinde ihm später in ihrem Gotteshause ein Denkmal setzte. Auch in der Liebhaberei seiner Mußestunden scheint er erfolgreicher gewesen zu sein als der arme Plänehans. Humphry Gainsborough wird als einer der ersten Erfinder der Dampfmaschine genannt, der sogar die Priorität seiner Konstruktion vor Watt behaupten durfte. Auch für die Herstellung einer feuersicheren Kassette konnte er die Ehren eines Erfinders für sich in Anspruch nehmen. Fulcher erzählt ferner, daß das Britische Museum eine Sonnenuhr von ungewöhnlicher Genauigkeit von ihm besäße. Doch hat man dieses Instrument, das den Namen seines Meisters tragen soll, nicht

* Fulcher, Life of Thomas Gainsborough. London 1856. 8°.

wieder identifizieren können. — Man sieht, daß Phantasie, erfinderischer Geist und Geschicklichkeit in der Familie Gainsborough als Erbgüter erscheinen.

Über die Jugend von Thomas Gainsborough kursieren ähnliche Geschichten, wie man sie sich von anderen berühmten Künstlern zu erzählen liebt. Eine unbezwingliche Zeichenlust beeinträchtigte seinen Studiengang. Viel hat er überhaupt nicht gelernt. Die erste und einzige Schule, die er besucht hat, stand unter der milden Leitung seines Oheims von mütterlicher Seite, des Geistlichen Humphry Burroughs. Im Gegensatz zu anderen artigen Knaben, wußte er den Wert des dort erteilten Unterrichts nicht zu schätzen, schwänzte des öfteren, sogar mit Hilfe gefälschter Entschuldigungszettel und trieb sich dafür in Wald und Feld herum — angeblich beständig mit Zeichenbuch und Stift beschäftigt. Eines seiner Werke aus dieser Periode, das eine anekdotische Berühmtheit erlangt hat, ist bis auf diesen Tag erhalten, der sogenannte Tom Birnbaum. Unser Gainsborough hatte eines Tages einen Bauern beobachtet, der mit verdächtiger Sehnsucht über den Gartenzaun nach den fruchtschweren Birnbäumen hinter seinem Elternhause ausspähte. Flugs skizzierte er ihn, um ihn nachher auf einer Holztafel zu verewigen, die er nach Art der Scheibenfiguren ausschnitt. Das Bildnis soll so ähnlich gewesen sein, daß Vater Gainsborough danach den Bösewicht entdecken konnte, der ihm des öfteren seine Obstbäume geplündert hatte. Bei den künstlerischen Liebhabereien der dilettierenden Mutter ist es begreiflich, daß die Eltern ihrem jüngsten Sohn keine Schwierigkeiten bereiteten, als er die Absicht äußerte, Maler zu werden. Als er kaum fünfzehn Jahr alt war, schickten sie ihn 1742 zu seiner Ausbildung nach London. Zwei merkwürdig verschiedene Lehrer waren es, die den Jüngling hier in der nächsten Zeit unterrichteten. Er scheint mit ihnen in einer der primitiven Kunstschulen in Berührung gekommen zu sein, die in London als private Veranstaltungen der Gründung der Königlichen Akademie vorausgingen, und die von einer bunten Schar meist handwerksmäßiger Malerjünglinge besucht wurden. Der eine seiner Lehrer war Hubert Gravelot, der liebenswürdige, erfindungsreiche und graziöse Meister der livres à vignettes, der damals nach einer stürmischen Jugend seit etwa zehn Jahren in London lebte. Gainsborough scheint von seiner Kupferstecherei nur wenig gelernt zu haben, eher von der sicheren Zeichenkunst und der anmutigen Auffassung des Franzosen. Sein anderer Lehrer, Francis Hayman, konnte in jeder Hinsicht als Gegensatz zu Gravelot gelten: eine derbe, schwerfällige Natur von wenig oder gar keiner Phantasie. Doch vermochte er es immerhin seinem Schüler die Technik der Ölmalerei beizubringen. Im übrigen war die Lebensführung des trunkfesten Meisters nicht gerade danach angetan, um auf die Jugend vorbildlich zu wirken. Merkwürdig schnell ist Gainsborough mit seiner Lehrzeit fertig geworden. Es scheint, daß jede Art von Schulzwang ihm ein Greuel gewesen ist, so daß man das Recht hat, ihn im wesentlichen als Autodidakten zu betrachten. Schon nach zwei Jahren eröffnete er ein eigenes Atelier im Zentrum der Stadt, in Hatton Gardens. Ein Jahr lang hat sich dort der kaum dem Knabenalter entwachsene Bursche mit Porträtmalen und Landschaftern durchgeschlagen. Gelegentlich versuchte er sich auch im Modellieren und die Figur eines alten Gauls soll sogar als besonders gelungen in Gipsabgüssen italienischer Händler Verbreitung gefunden haben. Die Kunst wollte indessen ihren jungen Adepten noch nicht recht ernähren. Da packte er kurz entschlossen seine Siebensachen zusammen und kehrte in die Heimat nach Suffolk zurück. Und das war wohlgetan. London hatte den achtzehnjährigen Jüngling nicht nur schlecht ernährt, es hätte ihn vielleicht auf Abwege gebracht und jedenfalls hätte es ihn der ländlichen Natur entfremdet, zu der sein Herz ihn zog. In Sudbury war er im Elternhause geborgen. Nun konnte er wieder durch die grünen, hügeligen Gefilde streifen, die der Stour durchströmt. Alles was sein Künstlerauge fesselte, wurde mit Stift und Pinsel zu Papier und auf die Leinwand gebracht, so daß er später von sich sagen konnte, jeder Fleck Erde, jeder Baumstumpf in jenem Winkel von

Abb. 11. Der Knabe in Rosa.
Besitzer: Baron Ferdinand von Rothschild. (Zu Seite 75.)

Suffolk sei ihm vertraut gewesen. Nicht lange währte es, da war er auch verliebt. Ein bildhübsches Mädchen, eine Waise, die Schwester eines Handlungsreisenden im Geschäft seines Vaters, hatte es ihm angetan. Und diesmal war das Herz, das sich gewöhnlich so schlecht mit dem Kopfe verträgt, sehr vernünftig

Abb. 12. The honourable Mrs. Graham. Nationalgalerie zu Edinburg.
(Zu Seite 75.)

gewesen. Margaret Burr war nicht nur tugendhaft, liebenswürdig und so hübsch, daß sie die gefeiertsten Schönheiten von Sudbury in den Schatten stellte, sondern sie brachte ihrem Auserwählten auch eine Rente von 200 Pfund mit, das heißt genug, um eine Familie anständig zu ernähren. Es hatte eine eigene Bewandt-

nis mit dieser Leibrente. Da die hübsche Margaret von kleinbürgerlicher Herkunft und ohne ererbtes Vermögen war, so liegt die Vermutung nahe, daß eine reiche Standesperson für ihre Existenz verantwortlich gewesen sei. In der Tat raunten die Gevattern von Sudbury es einander zu, daß sie eine natürliche Tochter des Herzogs von Bedford sei. Und sie selbst scheint solchen Gerüchten keineswegs widersprochen zu haben. Im Gegenteil — als sie in späteren Jahren einmal in großer Glorie auf einer Abendgesellschaft erschien, glaubte sie die Pracht ihrer Toilette mit ihrer vornehmen Abkunft rechtfertigen zu müssen. — „Du weißt wohl, meine Liebe," sagte sie leise zu einer ihrer Nichten, „daß ich die Tochter eines Fürsten bin." — Wie dem nun auch gewesen sein mag, jedenfalls wurde ihr die Rente von einem Londoner Bankhause pünktlich ausgezahlt. Als sie Thomas Gainsborough die Hand reichte, war sie achtzehn Jahre alt und er neunzehn.

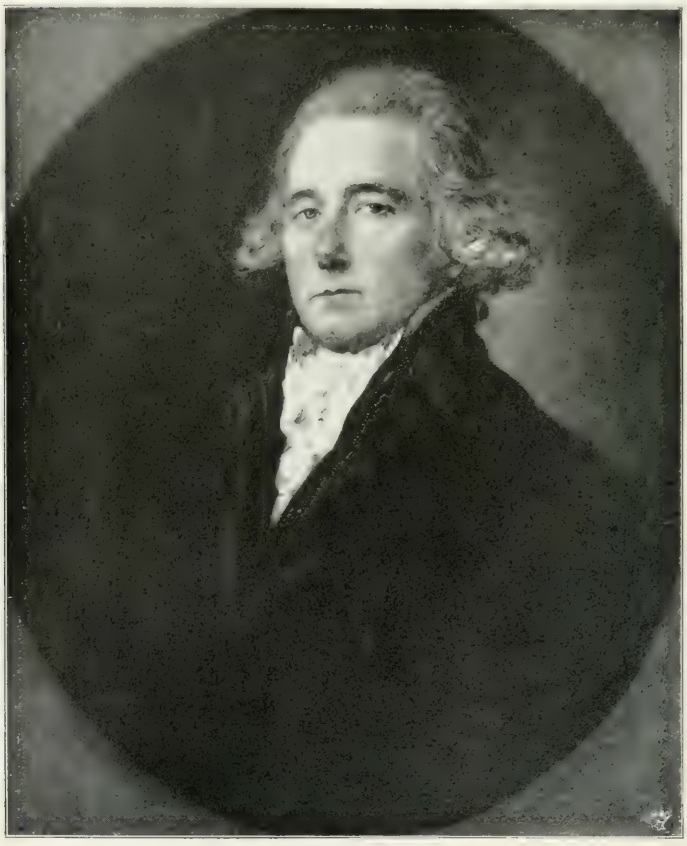

Abb. 13. Sir Henry Bate Dudley. Nationalgalerie zu London.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 92.)

Ein halbes Jahr nach der Hochzeit verließ das junge Paar Sudbury, um nach Ipswich überzusiedeln. Vierzehn glückliche Jahre sind ihnen dort verflossen. Es wurden ihnen zwei hübsche Töchter geboren. Von materiellen Sorgen frei konnte sich Gainsborough seiner Neigung zur Landschaftsmalerei hingeben. Bald aber kamen auch Bildnisaufträge in wachsender Zahl. In beiden Richtungen hat Gainsborough in dieser Zeit ernst gearbeitet und den Grund gelegt zu der Meisterschaft seiner reifen Jahre. Dabei war er ein allezeit lustiger Gesell, bei den Honoratioren der Stadt und auf den Gütern der Umgegend ein gern gesehener Gast. Der Sohn eines seiner damaligen Gönner, des Pfarrers Hingeston, berichtet in einem Briefe an einen Freund aus den Erinnerungen seiner Jugend also über Gainsborough: „Ich entsinne mich seiner wohl. Mein Vater hielt große Stücke auf ihn. Seine liebenswürdigen und angenehmen Manieren machten ihn auch wirklich bei allen beliebt, mit denen sein Beruf ihn in Berührung brachte, in der Hütte wie im Schloß. Er hatte jene besondere Art des Auftretens, die unter allen Umständen einen angenehmen Eindruck macht. Viele Häuser in Suffolk

wie in der benachbarten Grafschaft standen ihm immer offen und ihre Besitzer rechneten es sich zur Ehre an, ihn bei sich zu empfangen. Ich sah die Gesichter alter Bauern sich erheitern bei der freundlichen Erinnerung an manche Züge seiner Liebenswürdigkeit und Güte . . ."*). Eine ausgesprochene Vorliebe für die Musik brachte ihn in Berührung mit einem Kreise von Dilettanten, die sich zu kleinen Konzerten vereinigten. Zwei Freundschaften, die er in diesen Jahren schloß, verdienen eine besondere Erwähnung. Die eine brachte ihn mit einem braven Manne in Beziehung, Joshua Kirby, dem Gainsborough zeitlebens die größeste Anhänglichkeit bewahrte und an dessen Seite er auch, seinem Wunsche gemäß, später beigesetzt worden ist. Kirby, der die künstlerischen Leistungen seines Freundes lebhaft bewunderte, war selbst Dilettant und veröffentlichte einen Traktat über die Perspektive. Nachdem er 1753 nach London verzogen war, schickte er bald darauf seinen Sohn als Schüler an Gainsborough nach Ipswich zurück. Daß der junge Kirby damals noch einen Mitschüler gehabt hat, erfahren wir gelegentlich aus einem Briefe seines Vaters, den zuerst Fulcher zitiert hat**).

Abb. 14. Der Schauspieler Colman. National Portrait Gallery. London. (Zu Seite 70.)

Der andere Freund, den Gainsborough in Ipswich gewann, hat mehr von sich reden machen, wenn auch in minder angenehmem Sinne. Es war der damalige Gouverneur des Fort Landguard in der Nähe von Ipswich, Philipp Thicknesse, ein Mann von angesehener Familie und aristokratischen Verbindungen. Nach allem, was wir von ihm erfahren, gehörte er zu einer Spezies von Menschen, denen jeder gern aus dem Wege geht, wenn er ihnen einmal begegnet ist. Ein eitler Schwätzer, gleichzeitig aufdringlich und reizbar, hielt er sich für berufen, zu begönnern und zu belehren. Am Ende eines Lebens, das seinen Ehrgeiz nur mäßig befriedigt hatte, veröffentlichte er in drei Bänden seine Lebenserinnerungen,

*) Fulcher, Life of Thomas Gainsborough. London 1856. p. 48.
**) A. a. O., p. 40.

deren Titel allein schon für den Charakter des Mannes bezeichnend ist: „Memoiren und Anekdoten von Philipp Thicknesse, ehemaligem Gouverneur von Landguard Fort und unglücklicherweise Vater von George Touchet, Baron Audley"*). Die Mischung von Eitelkeit, Rancune und Taktlosigkeit in so wenigen Worten ist wirklich unvergleichlich. Er wäre längst vergessen, wenn er nicht im Leben Gainsboroughs eine Rolle gespielt hätte, die jeden, der sich mit dem Künstler beschäftigt, zwingt, auch über Thicknesse und sein Wesen sich Rechenschaft abzulegen. Kurz nach Gainsboroughs Tode veröffentlichte Thicknesse eine Skizze über ihn, die bei aller ihrer Kürze und Flüchtigkeit doch den Wert einer Quelle besitzt. (A Sketch of the Life and Paintings of Thomas Gainsborough Esq. [London] 1788.)

Der Gouverneur hatte die Bekanntschaft des Malers gemacht bei Gelegenheit eines Besuches in Ipswich. Er promenierte dort mit dem Herausgeber einer Lokalzeitung durch dessen Garten, als ihm die unbewegliche Figur eines Bauern auffiel, der sich über die Gartenmauer lehnte. Er trat hinzu und entdeckte zu seiner Überraschung die erwähnte bemalte Holzscheibe des Tom Birnbaum, die der Ipswicher Bürger erworben und zur Belustigung seiner Gäste im Garten aufgestellt hatte. Das gab ihm den Anlaß, Gainsborough in seinem Atelier aufzusuchen. Offenbar besaß Thicknesse Kunstverständnis. Er bemerkte wohl, daß er hier einem Meister gegenüber stand, der mit den anderen sogenannten Malern der Gegend nicht in einem Atem zu nennen war. Ein Verkehr entspann sich zwischen ihnen, der bald den Charakter der Freundschaft annahm. Namentlich die Landschaftsskizzen Gainsboroughs hatten den Beifall des Gouverneurs gefunden und so gab er ihm den Auftrag, die Stätte seiner Wirksamkeit, Landguard Fort, in einem Gemälde zu verewigen. Doch lassen wir ihn selbst reden: „Bald nach meinem Besuch bei Herrn Gainsborough fuhr der selige König bei der Garnison, die unter meinem Befehl stand, vorüber und da ich einen Gegenstand wünschte, um Herrn Gainsboroughs Pinsel mit etwas Landschaftlichem zu beschäftigen, so lud ich ihn zum Mittagessen ein und bat ihn, in seinem Zeichenbuch die Einzelheiten von Landguard Fort, die anliegenden Hügel und die ferne Ansicht von Harwich aufzunehmen, damit er ein Landschaftsbild daraus mache, wie die königlichen Jachten unter dem Salut der Geschütze vor der Garnison vorbeifuhren — in der Größe einer Füllung über meinem Kamin. Er kam darauf und brachte bald nachher das Bild (Abb. 66). Ich war sehr zufrieden mit dem Werke und da ich ihn nach dem Preise fragte, sagte er bescheiden, er hoffte, daß ich fünfzehn Guineen für nicht zu viel halten würde. Ich versicherte ihn, daß es meiner Meinung nach (wenn man es in London zum Verkauf stellen wollte) die doppelte Summe einbringen würde und bezahlte ihn demgemäß"**). Wir erfahren dann des weiteren, daß Thicknesse das Gemälde nach London brachte, wo es auf seine Veranlassung von Thomas Major gestochen wurde. Leider ist bald darauf das Original durch die Feuchtigkeit der Wand, an der es hing, zugrunde gegangen.

Allmählich war Thicknesse zu der Überzeugung gelangt, daß Ipswich nicht das geeignete Feld der Tätigkeit für das von ihm entdeckte Genie sei. Er besaß ein Haus in Bath, wo er die Wintermonate zu verleben pflegte und wußte es schließlich durchzusetzen, daß die Familie Gainsborough dorthin übersiedelte. Das geschah im Jahre 1758***).

*) Memoirs and anecdotes of Philip Thicknesse, late Lieutenant Governor of Landguard Fort and unfortunately father to George Touchet, Baron Audley. 3 vols. Printed for the author. London 1788—1791.

**) Thicknesse, a. a. O., S. 12. Fulcher, a. a. O., S. 46.

***) Dies Jahr wird von Allan Cunningham in seinen Lives of the most eminent British painters angegeben. Fulcher datiert die Übersiedlung 1760, indem er einen Brief von Gainsboroughs Freund Kirby anzieht, den dieser am 12. August 1759 nach Ipswich an seinen Sohn geschrieben habe, der damals der Schüler Gainsboroughs war. Dagegen zitiert Armstrong, a. a. O., S. 174, den Brief eines Herrn Paul Whitehead an Lord Harcourt vom 5. Dezember 1758 aus Bath, in dem von Gainsborough in einer Weise die Rede ist, die klar erkennen läßt, daß der Maler damals seit kurzem in Bath weilte.

Wenn man sich auch nicht dazu überwinden kann, mit dem sonderbaren Mäcen zu sympathisieren, so muß man doch anerkennen, daß er sich in diesem Falle ein entschiedenes Verdienst um Gainsborough und um die englische Kunst erworben

Abb. 15. Frau Siddons. Nationalgalerie zu London.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 82.)

hat. Ohne sein Zutun wäre unser Maler am Ende doch geblieben wo er war, denn er hatte keine Ursache, mit seinem Lose unzufrieden zu sein und stachelnder Ehrgeiz, der einen hinaus und hinauf treibt, war seiner innersten Natur fremd.

Vielleicht wäre er zeitlebens eine Lokalgröße geblieben, von der Nachwelt vielleicht zu Ehren gebracht, sicher wäre er aber nicht einer der führenden Meister seines Volkes von welthistorischer Bedeutung geworden.

Die Übersiedlung nach Bath erwies sich in jeder Hinsicht als ein ausgezeichnetes Strategem. Bath war damals das ausgesprochene Modebad der englischen großen Welt. Mit derselben Einmütigkeit und Strenge, mit der die englische Gesellschaft noch heute Regeln für ihren geselligen Verkehr und für ihre Kleidung in allen erdenklichen Lebenslagen aufstellt und befolgt, schreibt sie auch die Zeiten für das Landleben, für die Jagd und für die Badereisen vor, für letztere außerdem auch den Ort, an den „man" sich vorzugsweise zu begeben hat. Wie sich heutzutage die Elite der Londoner Gesellschaft im Spätsommer in Homburg vereinigt, so traf man sich damals in Bath, nur mit dem Unterschied, daß die Saison dort länger dauerte und daß der Badeort durch viel engere Beziehungen mit der Hauptstadt verknüpft war. Viele Mitglieder der vornehmen Welt hatten in Bath ihre Häuser und brachten alljährlich Monate dort zu. Hier war die hohe Schule aller Eleganz. Man war sicher über die neuesten Moden belehrt zu werden und nirgendwo in England sah man auf kleinem Raume so prächtige Equipagen, so viele schöne Frauen. Ein erfahrener Lebemann und Meister in allen Künsten der Toilette, Beau Nash — England hat mehrere seinesgleichen, in ihrer Art Nationalhelden, hervorgebracht — thronte damals jahrelang als Oberpriester der Königin Mode in Bath. Die Getreuen seines Reiches, die schönen Damen und Herren von England, bewegten sich zwischen Morgen und Abend mit der Regelmäßigkeit der Himmelskörper, vom Bade zur Spazierfahrt, zum Café und von der Promenade wieder zu Diners, Konzerten und Theatern. Die einzelnen Etappen ihrer Tagesarbeit ließen ihnen aber doch Zeit genug übrig, um auch der bildenden Kunst einige Aufmerksamkeit zu schenken. Man ließ sich gern von Herrn Hoare porträtieren, einem Pastellmaler, dem die Nachwelt den Gefallen getan hat, ihn zu vergessen.

In einer solchen Umgebung konnte man nicht mehr so bescheiden leben wie in der stillen Hauptstadt von Suffolk. In Ipswich hatten die Gainsboroughs ein Haus zu der geringen Miete von sechs Pfund innegehabt. In Bath steigerten sie auf das Betreiben von Thicknesse diesen Teil ihres Jahresbudgets auf fünfzig Pfund. Die entsetzte Frau Margaret sah bei solchem Leichtsinn schon das Gespenst des Schuldturms vor ihren Augen aufsteigen. Ihre Befürchtungen erwiesen sich aber als durchaus unbegründet. Selbst Thicknesse hatte die Erfolge Gainsboroughs unterschätzt. Bescheiden wie er war, hatte er es als die beste Einführung für seinen Schützling erachtet, wenn er sich von ihm malen ließe und dieses Bildnis in Bath bekannt machte. Freilich soll Thicknesse eine stattliche Erscheinung gewesen sein. In einer ersten Sitzung wurde denn auch die Leinwand untermalt. Damit hatte es aber sein Bewenden und Thicknesse konnte sich bald davon überzeugen, daß auch ohne sein Zutun die Klienten sich einstellten. Ja, es dauerte gar nicht lange, da hatte Gainsborough in den Augen der Welt von Bath sogar Herrn Hoare überflügelt und soviel mit Bildnissen zu tun, daß ein Spaßvogel mit einem billigen Wortspiel sein Haus die „Gewinstburg" (gain's borough) nannte.

Auf den Londoner Ausstellungen des nächsten Jahrzehnts erschienen eine Reihe von Porträts des hohen Adels von Gainsborough, 1767 z. B. das des Herzogs von Argyll. Sein prächtiges Reiterbildnis des Generals Honywood wurde 1765 auf der Ausstellung der Künstlergesellschaft als ein Meisterwerk allgemein anerkannt und erregte die Bewunderung des jungen Königs Georgs III. in so hohem Maße, daß er es zu erwerben wünschte. Kein Wunder, daß man bei der Gründung der Akademie, Ende des Jahres 1768, Gainsborough unter ihre ersten Mitglieder aufnahm, trotzdem er nur gelegentlich in London erschien.

Bei dem großen Ansehen, dessen sich der englische hohe Adel in seinem Lande noch heute erfreut — in keinem Lande der Welt wird das Leben und

Treiben dieses Kreises mit solcher Aufmerksamkeit von der ganzen Bevölkerung verfolgt — wäre es für Gainsborough von großem Werte gewesen, wenn er die vornehmen Beziehungen zu kultivieren verstanden hätte. Bei einiger Geschmeidigkeit, Sorgfalt in der Wahl seines Verkehrskreises, Eröffnung einer eleganten Geselligkeit im eigenen Hause, wäre es ihm gewiß nicht schwer geworden, unter der

Abb. 16. Die Familie Baillie. Nationalgalerie zu London.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 83.)

Hofgesellschaft nützliche und einflußreiche Freunde zu gewinnen. Vielleicht war freilich Frau Margaret der Rolle, die ihr damit zugefallen wäre, nicht ganz gewachsen. Jedenfalls aber lag ein solcher Ehrgeiz auch ganz und gar nicht in Gainsboroughs Natur. Wir werden gleich sehen, wie er von den Standespersonen dachte und mit ihnen umging. Er hatte auch insofern echtes Künstlerblut in den Adern, als ihm „die Welt, in der man sich langweilt", einen instinktiven Widerwillen einflößte, während er sich unwiderstehlich zu der lustigen Bohême der

Musikanten und Schauspieler hingezogen fühlte, bei denen Kunst und Leben in hohen Wellen dahergehen. Eine Loge in Palmers Theater zu Bath stand ihm jederzeit unentgeltlich offen und er benutzte sie fleißig. Den größesten Schauspieler seiner Zeit, David Garrick, hat er fünfmal gemalt. Er liebte und bewunderte ihn mit vielem Verständnis und wenn seine freundschaftlichen Beziehungen zu ihm trotzdem nicht den Charakter der Intimität annahmen, so lag es wohl nur daran, daß die Reserve des etwas selbstgefälligen Bühnenhelden sich mit dem lebhaften, impulsiven Temperament Gainsboroughs nicht vollkommen vertrug. Mit einem andern jüngeren Schauspieler dagegen, der Garrick nicht viel nachgab, John Henderson, verkehrte er auf dem Fuße brüderlicher Kameradschaft. Er hatte den jungen Mann als Hamlet bei seinem ersten Auftreten in Bath gesehen, war begeistert, besuchte ihn, und schlug ihm vor, sein Bildnis zu malen, was Henderson natürlich nicht ablehnte. Das war im Jahre 1772 gewesen. Bald darauf begab sich Henderson nach London und es entspann sich zwischen ihnen eine Korrespondenz, von der uns ein paar Briefe Gainsboroughs erhalten sind — so bezeichnend für sein ganzes Wesen, daß ich nicht umhin kann, sie hier wiederzugeben, obwohl sie in den englischen Biographien unseres Helden schon ein paarmal abgedruckt sind*).

Bath, 24. Juni 1773.

Lieber Henderson!

Wenn Du mir nicht geschrieben hättest, so hätte ich vermutet, Du lägst zu Bett. Bitte mein Junge, nimm Dich in acht bei diesem heißen Wetter und laufe nicht in den Londoner Straßen herum, in der Idee Naturstudien zu machen zum Schaden Deiner Gesundheit. Es war meine erste Schule und ich bin tief belesen in Unterröcken, daher kannst Du es mir erlauben, Dich zu warnen.

Schließe Dich um des Himmels willen so eng an Garrick an, wie Du kannst. Du solltest Dich an seine Fersen heften wie sein Schatten im Sonnenschein. Niemand kann ihm so nahe kommen wie Du, wenn Du willst, und ganz gewiß — wenn er das so deutlich sieht, wie andere Leute, so muß er solch einen Nachahmer gern haben.

Du hast nichts weiter zu tun, als Dich an die wenigen großen Männer der Welt anzuschließen, die, wie es scheint, Dir ihren Beistand geliehen haben, um Dich ans Licht zu bringen, und die untergeordneten Menschen abzuschütteln, sobald sie in Deine Nähe kommen. Du siehst, ich lasse es darauf ankommen, in Deinen Augen als ein dummer Hund zu erscheinen, indem ich Dir Ratschläge erteile aus wahrer Hochachtung und aus dem aufrichtigen Wunsche, Dich groß und glücklich zu sehen.

Garrick ist in jeder Hinsicht der bedeutendste Mensch. Er ist es wert, in jeder Bewegung studiert zu werden. Jede Ansicht und jede Idee von ihm ist würdig, zur Nachahmung aufgehoben zu werden, und ich habe in ihm immer einen edlen und treuen Freund gefunden. Sieh auf ihn, Henderson, mit Deinen nachahmenden Augen, denn wenn er fällt, so wirst Du nur das Buch der armen alten Mutter Natur haben, um dahinein zu sehen. Das mußt Du Dir dann allein ausklauben und kannst Dir dabei im Dunkeln oder bei einem Dreierlicht den Kopf kratzen. Jetzt ist es an Dir, mein frischer Bursche. Und, höre einmal, iß nicht so verteufelt viel. Du wirst zu dick, wenn Du vom Spielen ausruhst oder Du bekommst einen plötzlichen Anfall, der Dich wieder einmal niederstreckt...

Adieu, mein lieber Henderson usw.

T. G.

Lieber Henderson!

Wenn man nach Deiner letzten launigen Epistel schließen darf, so geht es Dir gut; niemand ißt mit einem dankbareren Antlitz und schluckt mit besserer Laune als Du.

*) Fulcher, a. a. O., S. 82 ff. — Armstrong, a. a. O., S. 108 ff.

Wenn dies keinen Sinn zu haben ſcheint, ſo denke einmal daran, wieviel langweilige Burſchen es in der Welt gibt, die mitten im Genuſſe maulen, mit Undankbarkeit kauen und mit Schmerzen, anſtatt mit Vergnügen zu ſchlucken

Abb. 17. Frau Robinſon. Windſor. Skizze zu dem Gemälde der Wallace-Sammlung.
(Zu Seite 80.)

ſcheinen. Wenn nun aber einer Dich Schweinebraten mit Pflaumenſauce eſſen ſieht, ſo empfindet er unmittelbar jenes Behagen, welches ein fetter Biſſen von Natur verurſacht, wenn er durch einen engen, glatten Gang in die Regionen der Wonne ſanft hinabgleitet, befeuchtet mit dem Tau der Einbildungskraft.

Gewisse dickköpfige Hunde, weißt Du, die scheinen trockene Undankbarkeit zu kauen und Mißvergnügen zu schlucken. Laß solche unter den Figuranten bleiben und vertraue ihnen nie eine Rolle an. Folge Garrick in allem, außer im Essen. Darin laß ihn Dir folgen, denn ich will verflucht sein, wenn Du nicht sein Meister bist. Hör' nicht auf die Narren, die von Nachahmen und Kopieren schwatzen. Alles ist Nachahmung und wenn Du die natürliche Ähnlichkeit mit Garrick aufgibst, die Deine Mutter Dir verliehen hat, so bist Du aufgeschmissen. Frag' übrigens Garrick.

Nicht wahr, Herr, was den Unterschied macht zwischen Mensch und Mensch, das ist wirkliche Leistung und nicht Genie oder Anlage. Es gibt tausend Garricks, tausend Giardinis und Fischers und Abels. Warum nur einen Garrick mit Garricks Augen, Stimme usw.? — Einen Giardini mit Giardinis Fingern usw.? Nur einen Fischer mit Fischers Gewandtheit, Schnelligkeit usw.? — oder nur einen Abel mit Abels Gefühl auf dem Instrument?*) — Die übrige Welt ist Publikum, nur zum Hören und Sehen da.

Da nun, wie ich in meinem letzten Briefe sagte, die Natur offenbar dasselbe mit Dir wie mit Garrick beabsichtigt hat, einerlei für wie kurz oder wie lang, so dürfen ihre freundlichen Pläne nicht durchkreuzt werden. Geschieht das doch, so wird sie Frau Fortuna einen kleinen Wink geben und Du fliegst die Treppe hinunter. — Denke daran, Master Ford. Gott segne Dich.

T. G.

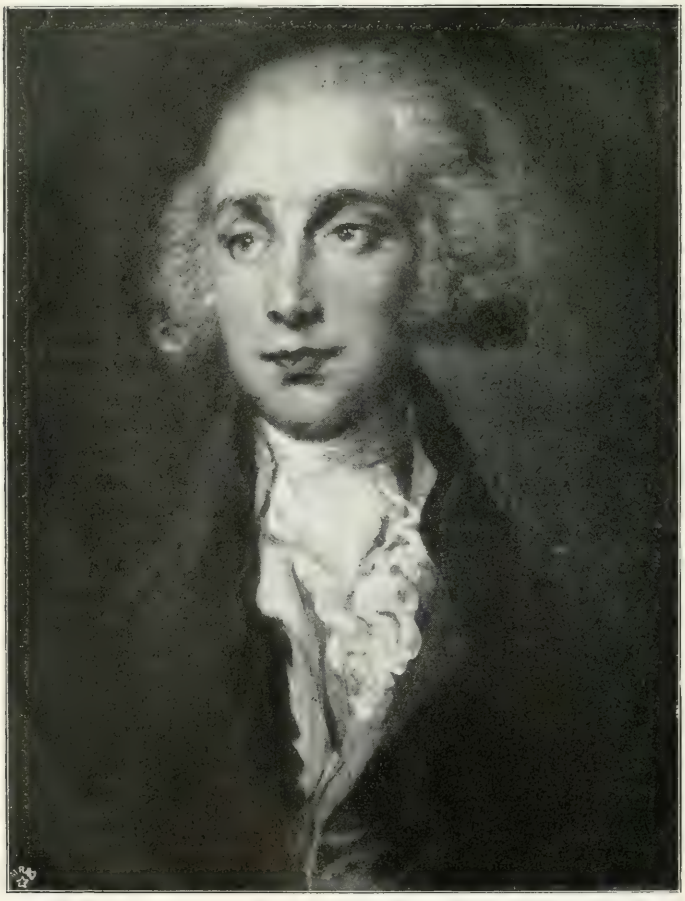

Abb. 18. Bildnis eines Unbekannten (angeblich Selbstbildnis Gainsboroughs). National Portrait Gallery, London.

Es weht einem etwas wie von Shakespeare aus diesen Briefen entgegen, die sprudelnde Laune einer kräftigen, frischen Natur, Alt-Englands derbe Lustigkeit im Munde eines feinfühlenden, hellsehenden Künstlers.

Im Theater war Gainsborough selbst nur Publikum. Es wird

*) Giardini war ein Violinvirtuose, Fischer ein berühmter Hoboist und Abel der letzte Virtuose auf der Gambe.

Abb. 19. Bildnis eines Unbekannten (vielleicht von Gainsborough Dupont) Nationalgalerie zu London.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

wenigstens nicht berichtet, daß seine Vorliebe für die Schauspieler und das Schauspiel ihn selbst auf die Bretter geführt hätte. Zu der Musik stand er in einem intimeren Verhältnis. Es war bereits die Rede davon, daß er in Ipswich sich an Dilettantenkonzerten beteiligte. Als er eben mit Thicknesse bekannt geworden war und ihm sein Gemälde des Fort Landguard abgeliefert hatte, lieh ihm der Gouverneur eine ausgezeichnete Geige. Obwohl Gainsborough nun niemals das Geigenspielen schulmäßig erlernt hatte, wußte er sich doch in kurzer Zeit eine solche Fertigkeit auf dem Instrument anzueignen, daß Thicknesse selbst sich auch auf diesem Gebiete übertroffen sah. Er meinte, er hätte bald ebensowenig mit seinem Geigen wie mit seinem Malen gegen Gainsborough aufkommen können. In Bath, wo alle Virtuosen Englands sich hören ließen, fanden die musikalischen Neigungen Gainsboroughs reichliche Nahrung. In den Konzerten war er Stammgast, mit allen Geigern, Sängern, Flötespielern von Bedeutung befreundet. Dabei trieb ihn seine Leidenschaft dazu, sich auf allen Instrumenten, die er bewunderte, dilettantisch und gewöhnlich als reiner Autodidakt — zu versuchen. Wir begegnen hier einer beachtenswerten Verwandtschaft mit dem Charakter seines ältesten Bruders, des armen dilettierenden Mechanikers in Sudbury. — Über den Musiker Gainsborough möchte ich ihn nicht selbst zitieren, wohl aber einen Freund von ihm, den Komponisten William Jackson, mit dem er in Bath befreundet worden war. Zehn Jahre nach Gainsboroughs Tode veröffentlichte dieser einen Band von Essays, dem das Folgende entnommen ist*).

„Gainsboroughs Beruf war die Malerei und die Musik war sein Vergnügen — doch gab es Zeiten, wo die Musik sein Geschäft zu sein schien und die Malerei seine Zerstreuung. Da seine Geschicklichkeit berühmt war, so will ich,

*) The four ages: together with Essays on various subjects by William Jackson, of Exeter. London 1798. — Armstrong, a. a. O., S. 89 ff.

ehe ich von ihm als Maler spreche, erwähnen, wie weit seine musikalische Tüchtigkeit ging.

Als ich ihn zuerst kennen lernte, lebte er in Bath, wo Giardini seine unvergleichliche Meisterschaft auf der Violine vernehmen ließ. Bei seinen ausgezeichneten Leistungen verliebte sich Gainsborough in dies Instrument und da er, wie das Dienstmädchen im Spectator dachte, die Musik stecke in der Geige, so ruhte er nicht, bis er eben dies Instrument besaß, das ihm soviel Vergnügen bereitet hatte, wunderte sich aber sehr, als er fand, daß die Musik bei Giardini geblieben war.

Kaum hatte er sich von seiner Enttäuschung erholt, so hörte er Abel auf der Gambe. Die Geige wurde an den Nagel gehängt, Abels viola da gamba erworben und das Haus erscholl von früh bis spät von melodischen Terzen und Quinten. Manches Adagio und manches Menuett wurde begonnen, aber keins vollendet. Das war merkwürdig, denn es war doch Abels eigenstes Instrument und hätte also von Rechts wegen auch Abels Musik erschallen sollen.

Glücklicherweise warf sich die Leidenschaft meines Freundes bald auf einen neuen Gegenstand — Fischers Hoboe. Aber ich erinnere mich nicht, daß er Fischer seines Instruments beraubt hätte; und obwohl er sich ein Hoboe anschaffte, so hörte ich ihn doch nie den geringsten Versuch darauf machen. Wahrscheinlich war sein Gehör zu zart, um die unangenehmen Geräusche zu ertragen, die notwendigerweise die ersten Übungen auf einem Blasinstrumente begleiten. Er schien sich mit dem zu begnügen, was er öffentlich hörte und damit, daß er sich von Fischer privatim vorspielen ließ — nicht auf dem Hoboe, sondern auf der Geige — aber das war ein tiefes Geheimnis, denn Fischer wußte, daß sein Ansehen darunter leiden konnte, wenn er den Anspruch erhob, zwei Instrumente zu meistern . . .

Das nächste Mal sah ich Gainsborough in der Rolle des Königs David. Er hatte in Bath einen Harfenspieler gehört; der Spieler war seine Harfe bald los. Und nun waren Fischer, Abel und Giardini alle miteinander vergessen — nichts ging über Saiten und Arpeggios. Er blieb wirklich lange genug bei der Harfe, um einige Melodien mit Variationen spielen zu können und in kurzer Zeit würde er wohl alle Stücke erschöpft haben, die man gewöhnlich auf einem Instrument spielt, das keiner Modulation fähig ist — es war keine Pedalharfe — als ein neuer Besuch Abels ihn auf die Gambe zurückbrachte.

Er bemerkte jetzt die Unvollkommenheit der plötzlichen Töne, die sofort wieder ersterben; wenn man ein Staccato brauchte, so war es durch eine richtige Bogenführung zu erreichen und man konnte auch die Töne so lange halten, wie man wollte. Die Gambe ist das einzige Instrument und Abel der König der Musiker. Dies und ein gelegentliches Liebäugeln mit der Geige dauerte ein paar Jahre, bis er, da das Verhängnis es wollte, Crosdill hörte. Aber mit einer Abweichung von seinem sonstigen Verhalten, für die ich keinen Grund weiß, probierte er weder, noch kaufte er das Violoncell. All seine Leidenschaft für das Cello ergoß sich in Beschreibungen von Crosdills Ton und Bogenführung, die im höchsten Grade entzückend und hinreißend waren.

Mehrere Jahre verflossen jetzt, bis er aus dem Anblick eines Theorbo in einem Gemälde van Dycks schloß — vielleicht weil es schön gemalt war — daß das Theorbo ein schönes Instrument sein müsse. Er erinnerte sich, von einem deutschen Lehrer gehört zu haben, dessen Name ich nicht zu nennen brauche, erstieg per varios gradus seine Dachstube und fand ihn Bratäpfel schmausend und seine Pfeife rauchend.

„Ich komme um Ihre Laute zu kaufen," sagte er.

„Meine Laute zu kaufen?"

„Jawohl, nennen Sie Ihren Preis und hier ist Ihr Geld."

„Ich kann meine Laute nicht verkaufen."

„Nein, nicht für eine oder zwei Guineen, aber, zum Donnerwetter, Sie müssen sie verkaufen."

Abb. 20. Muſidora. Nationalgalerie zu London.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York
(Zu Seite 86.)

„Meine Laute iſt viel Geld wert. Zehn Guineen iſt ſie wert.“
„Schön, ſehen Sie, hier iſt das Geld.“
„Gut, wenn ich muß — aber Sie wollen Sie nicht ſelbſt mitnehmen!“
„Jawohl — Adieu.“
(Nachdem er weg war, kam er wieder zurück.)
„Das war nur mein halbes Anliegen. Was iſt Ihre Laute wert, wenn ich nicht Ihr Buch habe?“

„Was für ein Buch, Meister Gainsborough?“

„Nun, das Liederbuch, das Sie für die Laute komponiert haben.“

„O, bei Gott, ich kann mich nicht von meinem Buche trennen.“

„Ach was, Sie können jederzeit ein neues machen — dies ist das Buch, das ich meine.“ (Er steckt es in die Tasche.)

„O, bei Gott, ich kann das nicht . . .“

„Schon gut, schon gut! Hier sind noch zehn Guineen für das Buch — also nochmals, leben Sie wohl. (Geht wieder herunter, und kommt wieder herauf.) Aber was hilft mir Ihr Buch, wenn ich es nicht verstehe? — Und Ihre Laute — Sie können Sie zurücknehmen, wenn Sie mir nicht beibringen wollen, wie man sie spielt. Kommen Sie mit mir nach Hause und geben Sie mir meine erste Stunde.“

Abb. 21. Abel Moysey. Nationalgalerie zu London.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

„Ich will morgen kommen.“

„Sie müssen jetzt kommen.“

„Ich muß mich anziehen.“

„Warum? Sie machen die beste Figur, die ich heute gesehen habe.“

„Ich muß mich rasieren.“

„Ich ehre Ihren Bart.“

„Ich muß meine Perücke aufsetzen.“

„Hol' der Teufel Ihre Perücke! Ihre Mütze und Ihr Bart stehen Ihnen gut. Glauben Sie, daß wenn van Dyck Sie malen wollte, er Sie erst rasieren ließe?“

Solchermaßen zersplitterte er seine musikalischen Talente. Und obwohl er Gehör, Geschmack und Anlage besaß, so hatte er nie genug Ausdauer, um seine Noten zu lernen. Er verschmähte es, den ersten Schritt zu tun, der zweite war ihm natürlich zu schwer, und die Höhe unerreichbar.

Er haßte Flügel und Pianoforte. Gesang mochte er nicht gern, besonders nicht mehrstimmigen. Lesen verabscheute er, glich aber Sterne in seinen Briefen so, daß, wenn es nicht eine Originalität gewesen wäre, die nach niemanden kopiert sein konnte, man hätte meinen können, er habe seinen Stil in enger Nachahmung

jenes Schriftstellers gebildet. Es machte ihm ebensoviel Vergnügen, eine Geige anzusehen wie sie zu hören. Ich habe ihn viele Minuten lang schweigend die Vollkommenheit eines Instrumentes betrachten sehen, die auf den Verhältnissen seines Baues und der Schönheit der Arbeit beruhte.

In der Unterhaltung war er lebhaft, aber derb — seine Lieblingsthemata waren Musik und Malerei, die er in einer ihm eigentümlichen Art behandelte. Die alltäglichen Gegenstände oder irgendwelche von höherer Art, haßte er geradezu und unterbrach alle Augenblicke durch einen launigen Einfall oder Witz. —"

Abb. 22. Frau John Douglas. Besitzer: Baron Ferd. von Rothschild.
(Zu Seite 81.)

Wenn auch die lebhafte Färbung dieses Berichtes die Vermutung nahe legt, daß einzelnes darin ausgeschmückt und ein wenig übertrieben sei, so dürfen wir doch, im ganzen genommen, diesem Zeugen glauben. Jackson war zu intim mit Gainsborough befreundet gewesen, als daß man es ihm zutrauen könnte, daß er nachträglich seinen berühmten Freund hätte irgendwie herabsetzen wollen. Beide haben sich sehr gut verstanden, und wenn Jackson auch mit seiner kühleren, reflektierenden Natur in einem gewissen Gegensatz zu dem kindlich impulsiven Gainsborough stand, so vereinigte sie doch die Gemeinsamkeit der künstlerischen Interessen. Zu dem musizierenden Maler Gainsborough hatte sich in Jackson der malende Musiker gefunden. Ja, es scheint, daß Jackson seinen Dilettantismus mit größerem Eifer als jener betrieben habe. Er hat wiederholt in London ausgestellt und dachte zeitweilig ernstlich daran, sich ganz der Malerei zu widmen. Bei Gelegenheit hielt er sich für berufen, Gainsborough Ratschläge zu erteilen. Doch der wies sie ironisch von der Hand, denn, so gern er geneigt war, in praktischen Fragen sich raten zu lassen, so wenig durfte man ihm in seiner Kunst dreinreden. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß er nicht den Einflüssen wahlverwandter Künstler zugänglich gewesen wäre. In seinen Briefen an Jackson, die in der Akademie zu London aufbewahrt werden, berührt er einmal das Verhältnis zwischen Künstler und Publikum in

einer Weise, die auf seine Beziehungen zu der eleganten Welt, von der wir vorhin sprachen, ein ungemein charakteristisches Licht wirft. Er schreibt da folgendes*):

„Hören Sie einmal, solange ich mir klar darüber bin, daß Sie ein wahres Genie sind, solange bin ich auch der Meinung, daß Sie täglich Ihre Gaben an vornehme Leute**) wegwerfen und nur darauf bedacht sind, wie auch Sie ein Gentleman werden sollen. Nun hole der Teufel die vornehmen Leute. Es gibt für einen Künstler keine solche Bande von Feinden auf der Welt wie sie, wenn man sie sich nicht gebührend vom Leibe zu halten weiß.

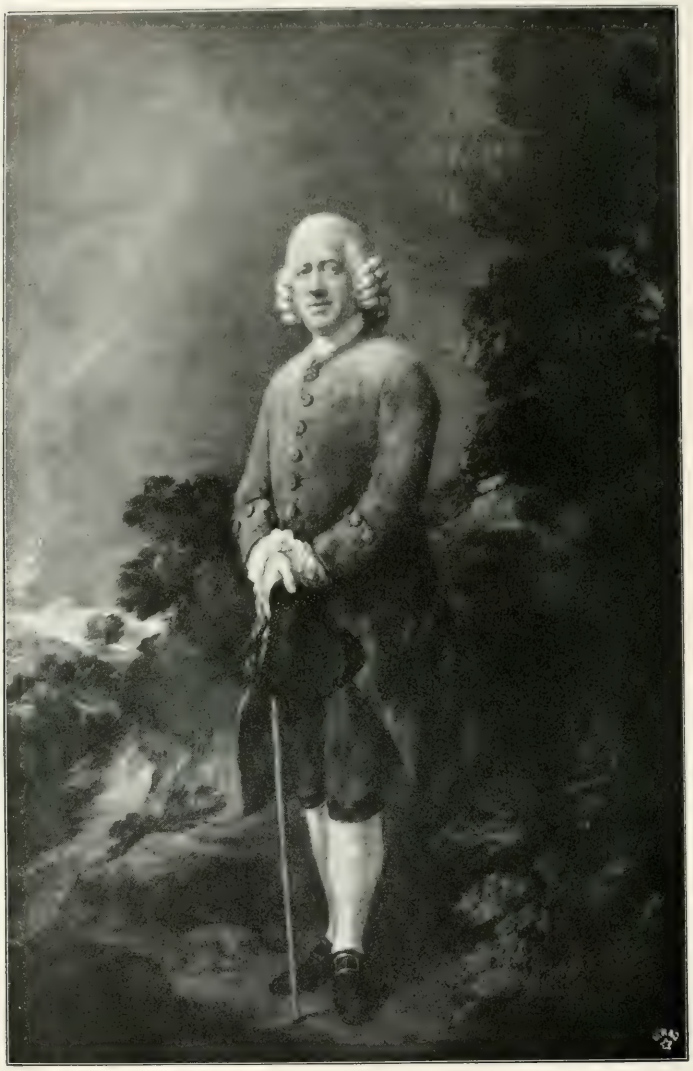

Abb. 23. Dr. Ralph Schomberg. Nationalgalerie zu London.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 82.)

Sie meinen (und so geht es ihnen wohl zeitweise auch), daß sie unser Verdienst durch ihre Gesellschaft und Beachtung belohnen — aber ich, der ich all die Spreu wegblase und, bei Gott, auch in ihre Augen hinein, wenn sie sich nicht vorsehen, ich weiß, daß sie nur ein Ding an sich haben, das der Beachtung wert ist: ihren Geldbeutel; ihre Herzen sind selten dem rechten Fleck nahe genug, um ergründet werden zu können. Wenn irgendwelche Herrschaften mein Haus betreten, so fragt mein Diener sie, ob sie mich zu sehen wünschen (vorausgesetzt, daß sie nicht mit der Betrachtung der Bilder zufrieden zu sein scheinen). Und dann fragt er, was sie wohl von mir zu wünschen beliebten. Wenn sie sagen, ein Bild: ‚Bitte, meine

*) Brief an Jackson ohne Datum (Ende August 1768?). Armstrong a. a. O., S. 94.

**) „Gentlemen." Der Ausdruck ist hier, wie man bald bemerkt, für das kaufkräftige Publikum der Kunstfreunde gebraucht.

Herrschaften, einzutreten. Mein Herr wird gleich mit Ihnen reden.' Aber wenn sie nur ihre Verbeugung machen wollen und Komplimente drechseln, so heißt es: ‚Mein Herr ist ausgegangen.' — Sehen Sie, mein Lieber, so werde ich mit ihnen fertig."

Abb. 24. Herzog und Herzogin von Cumberland. Windsor.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 80.)

Einmal berichtete Gainsborough von einer interessanten Bekanntschaft, die er im Hause von Lord Shelborne gemacht hatte. Dabei läßt er die Bemerkung fallen, er habe es diesmal nicht bereut, das Haus eines Lords betreten zu haben,

obwohl er das gewöhnlich nach seinen Besuchen in adligen Häusern tue. Das Mißbehagen, das Gainsborough hier empfand, ist wohl zu verstehen. Es setzte sich zusammen aus dem Ärger über den Unverstand in künstlerischen Fragen, dem er gewöhnlich in diesen Kreisen begegnete und aus beleidigtem Stolz, da er sich in einer Umgebung zurückgesetzt fühlte, wo alles mit dem Maßstabe gesellschaftlicher Konvention gemessen wurde. Auch das Lob kann beleidigen, ja giftiger noch als der Tadel, wenn es von oben herab gespendet wird und dabei nicht einmal das Rechte trifft. Wir beobachten dergleichen ja tagtäglich in unserem

Abb. 25. König Georg III. von England. Windsor. (Zu Seite 78.)

Gesellschaftsleben. Man irrt nun sehr, wenn man annimmt, daß der Unmut des Künstlers in solchen Fällen gewöhnlich sich in scharfen Worten Luft mache. Für einige Kampfnaturen mag das gelten, zumeist aber verstummt der Betreffende in einer mißvergnügten Befangenheit, die von seiner Umgebung leicht irrtümlich als Bescheidenheit gedeutet wird. Solche Empfindungen scheinen sehr bald die jahrelangen Beziehungen Gainsboroughs zu dem Gouverneur Thicknesse getrübt zu haben. Als sie sich kennen lernten, waren beide jung und Gainsborough ein unberühmter Anfänger, bestenfalls eine Lokalgröße. Damals war er gewiß erfreut, in einem der angesehensten Honoratioren der Gegend einen freundlichen Gönner und Käufer zu finden. Zweifellos hatte er auch in der Folgezeit ihm einiges zu

verdanken, namentlich die außerordentlich erfolgreiche Übersiedelung von Ipswich nach Bath. Je mehr nun aber mit seinem Ruhme das berechtigte Selbstgefühl

Abb. 26. Königin Charlotte von England. Windsor.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York
(Zu Seite 78.)

des Künstlers in ihm wuchs, um so mehr mußte es ihn verdrießen, daß Thicknesse in seiner Rolle des selbstgefälligen Gönners stets derselbe blieb. Mit welcher Überhebung der Gouverneur sich beständig als den Entdecker und Beförderer von

Abb. 27. Die drei ältesten Prinzessinnen. Skizze zu dem Bildnis im Buckingham-Palast. South Kensington Museum zu London. (Zu Seite 78.)

Gainsboroughs Größe betrachtete, das spricht ja aus jeder Seite des kurzen biographischen Nachrufs, den er dem einstigen Freunde widmete. Dabei hätte er sich längst sagen müssen, daß weder sein Vermögen noch sein Einfluß ihn zum Charakter

Abb. 28. Die drei ältesten Prinzessinnen. Buckingham Palast.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clement & Cie. in Tornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 78.)

eines Mäcens befähigten. Er war in seiner sozialen Stellung seit den Zeiten von Ipswich um keine Zollbreite gestiegen, Gainsborough hatte sich dagegen zu einer Berühmtheit erhoben. Wenn daher Thicknesse wiederholt von der Bescheidenheit und Schüchternheit Gainsboroughs spricht, so können wir uns unser Teil dabei

denken. In der Gesellschaft, die er liebte und die ihn verstand, bei Kirby, Henderson, Jackson und bei den schönen Schwestern Linley war Gainsborough durchaus nicht schüchtern. Übermut und sprudelnde Laune hat er gewiß nicht nur in seinen Briefen geäußert. In Ipswich wußte man noch nach Jahrzehnten von den lustigen Streichen seines Kreises zu erzählen. Bei Thicknesse freilich war er so befangen, daß es erst eines guten Abendessens und wahrscheinlich auch einer guten Flasche Portwein bedurfte, um ihn dazu zu bringen, etwas auf seiner geliebten Gambe vorzuspielen. Es kam hinzu, daß Thicknesse sich mit Frau Margaret Gainsborough durchaus nicht vertragen konnte. Er betrachtete sie, wie es scheint, als nicht salonfähig. In seiner mehrerwähnten Skizze nennt er sie geringschätzig ein hübsches schottisches Mädchen von niedriger Abkunft — während er wußte, daß die also charakterisierte Dame seine Worte lesen würde. Eigentlich kann man sich darüber wundern, daß unter solchen Verhältnissen gleichwohl der Verkehr zwischen beiden Häusern über zwei Jahrzehnte lang gedauert hat. Es mußte erst ein peinlicher Vorfall den Abbruch der freundschaftlichen Beziehungen herbeiführen. Diese Sache, die in Bath gewiß einiges Gerede verursachte, verleidete Gainsborough das Beisammensein an einem Orte mit Thicknesse derartig, daß er mit seiner Familie nach London zog. Das geschah im Jahre 1774. Nach der ausführlichen Version, die Thicknesse davon gibt, hat sich der Handel folgendermaßen zugetragen.

Gainsborough, der eine Sammlung von Musikinstrumenten hatte, bewunderte seit langem glühend eine kostbare alte viola da gamba, die Frau Thicknesse besaß und handhabte. Da nun diese Dame ihrerseits sehr lebhaft ein Bildnis ihres Gatten in ganzer Figur zu haben wünschte, das ein Seitenstück zu ihrem von Gainsborough gemalten Porträt abgeben sollte, so kam das Ehepaar Thicknesse auf die Idee eines kleinen Tauschgeschäftes. Der Wert der Objekte wurde dabei als gleich bemessen und auf hundert Guineen taxiert. Gesagt, getan; die Familie Gainsborough wurde zu einem intimen Souper eingeladen, und als nach Tische Meister Thomas, durch ein paar Glas Wein animiert, einige Stückchen auf der köstlichen Gambe vorgetragen hatte, rückte Frau Thicknesse mit ihrem Anliegen heraus. Sofort war man handelseinig. Am nächsten Morgen hatte Gainsborough seine Gambe und begann unverzüglich den Gouverneur in seiner ganzen Glorie mit einem Neufundländer zu Füßen auf die Leinwand hinzustreichen. Aber, wie schon früher einmal, blieb es bei dieser einen Sitzung. Herr und Frau Thicknesse warteten vergeblich darauf, daß Gainsborough etwas von sich hören ließe. Da, als sie ihn eines Tages besuchten, forderte er Frau Thicknesse auf, mit ihm in sein Atelier zu kommen, weil er ihr etwas zu zeigen habe. Natürlich erwartete sie, das fertige Porträt ihres Gatten zu sehen. Wer aber beschreibt ihr schmerzliches Erstaunen, als ihr statt dessen ein eben vollendetes Bildnis des Hoboevirtuosen Fischer entgegenlächelte, zu dem die Untermalung des Gouverneurs, die daneben stand, einen peinlichen Kontrast bildete. Sie fühlte sich tödlich beleidigt, da sie wußte, daß Fischers Portät nicht bestellt und später begonnen war als das ihres Gatten. Auf ein vorwurfsvolles Billett hin erhielt sie ihre Gambe zurück, nicht aber das Porträt. Als dann später Thicknesse selbst Gainsborough an sein Versprechen gemahnte, bekam er freilich sein Bildnis, aber in demselben fragmentarischen Zustande, in dem es nach der ersten Sitzung geblieben war. Eine Weile bildete diese Vogelscheuche an der Wand eines Wohnzimmers den Gegenstand vielfacher Ärgernisse des Ehepaars Thicknesse, dann schickten sie schließlich dem Künstler sein Werk zurück mit ein paar Zeilen, die den endgültigen Abbruch ihrer Beziehungen bedeuteten. Allerlei Zwischenträgereien hatten mittlerweile das ihre zu dieser Lösung beigetragen.

So verdrießlich dieses Zerwürfnis mit den daraus folgenden Plackereien eines Domizilwechsels für Gainsborough gewesen sein mag, gewiß hat er aufgeatmet, als er den lästigen und aufdringlichen Patron endlich los war. In der ganzen Angelegenheit hatte sich Gainsborough keineswegs korrekt benommen, aber Korrektheit

war nie seine starke Seite gewesen. Er stand unter der Botmäßigkeit seiner Gefühle und so sehr er es liebte, seine Freunde umsonst zu porträtieren und mit

Abb. 29. Prinzessin Elisabeth. Windsor.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York
(Zu Seite 78.)

ihren Bildnissen zu beschenken, so wenig konnte er es über sich gewinnen, selbst für eine wertvolle Gegengabe, jemanden zu malen, der ihm so langweilig geworden war wie der Gouverneur Thicknesse.

Abb. 30. Prinzessin Charlotte, später Königin von Württemberg. Windsor.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 78.)

Die Ortsveränderungen waren im Leben Gainsboroughs immer sehr glücklich. Sie bedeuteten jedesmal eine Steigerung an idealen und materiellen Erfolgen. In den beinahe dreizehn Jahren seines Aufenthalts in Ipswich hatte er in ernster Arbeit die Grundlage zu seiner späteren Größe gelegt und war aus mühsamen und befangenen Anfängen zur Entdeckung seiner Fähigkeiten gelangt. Die Anerkennung, die ihm dort zuteil ward, hatte indessen nicht der Bedeutung seiner Leistungen entsprochen, und Constable hatte offenbar recht, als er später die Ansicht äußerte, die Ipswicher hätten Gainsboroughs Wert erst erkannt, nachdem sie ihn verloren hatten. In Bath sah er sich bald von der Gunst und Bewunderung der besten Gesellschaft umgeben, er wurde als einer der ersten Künstler seines Landes anerkannt, konnte seine Meisterschaft genießen und allen Künstlerlaunen folgen. So verfloß eine Zeit, die der Dauer seines Ipswicher Aufenthaltes annähernd gleich war und nun vertrieb ihn derselbe Thicknesse, der ihn nach Bath gelockt hatte, von Bath nach London. Gewiß hat Gainsborough damals im stillen Vergleiche angestellt zwischen seiner neuen Niederlassung in der Hauptstadt und seiner Londoner Jugendzeit. Vor einem Menschenalter war er als armer Schlucker abgezogen, jetzt rückte er als großer Herr wieder ein. Eine Wohnung, nördlich von Oxford Street, die er anfangs bezogen hatte, wurde bald wieder aufgegeben und ein

Abb. 31. Prinzessin Augusta Sophie. Windsor.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 78.)

opulentes Quartier in der vornehmsten Lage von London gemietet, in Pall Mall. Noch steht, zum Teil wenigstens, neben dem Kriegsministerium dieses Haus, in dem Gainsborough seine letzten Jahre verlebt hat. Es war damals fast hundert Jahr alt und trug den Namen seines Erbauers und ersten Bewohners, des tapferen Herzogs Schomberg, eines der bekanntesten Kondottieren seiner Zeit, der nach wechselvollem Leben in der Schlacht am Boynefluß gefallen war. Seitdem hatte das Palais mancherlei Gäste beherbergt und war kurz vor Gainsboroughs Einzug von einem etwas abenteuerlichen Maler, der durch eine reiche Heirat sein Glück gemacht hatte, erworben worden. Schomberg House muß damals in London viel von sich reden gemacht haben. Neben Gainsborough, der etwa ein Drittel des Palais bewohnte, hauste darin seit 1781 ein vielgenannter Scharlatan, der Doktor Graham, der seine Gesundheitslehre mit einer Art von phantastischer Erotik verquickte. Bei den merkwürdigen Schaustellungen, mit denen er seine Kuren unterstützte, bediente er sich eines jungen Frauenzimmers, deren lebhaftes Temperament und sagenhafte Schönheit sie bald von einem Ende Europas bis zum andern berühmt machen sollten, der Emma Lyon, späteren Lady Hamilton. Man möchte es sich gerne ausmalen, wie Gainsborough, der in Sachen der Schönheit kein Kostverächter war, die Vorteile so intimer Nachbarschaft wahrgenommen habe. Wie hätte sich wohl

die Schönheit der berühmten Hetäre, die Romney zu einer Reihe seiner reizendsten Bilder begeisterte, in Gainsboroughs frischer und anmutiger Darstellung ausgenommen! Allein keine Nachricht und kein Bild berichten uns von einer Beziehung der beiden und die Vermutung Armstrongs, der in der allerliebsten Musidora der Nationalgalerie zu London die Züge der schönen Emma wiedererkennen möchte, wird wohl wenig Anhänger finden.

Frau Margaret Gainsborough gefiel sich nicht wenig in der eleganten Umgebung der Hauptstadt. Sie, die früher über die Aussicht, fünfzig Pfund für die

Abb. 32. Der Prinz von Wales, später Georg IV. Windsor.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 78.)

Miete zu bezahlen, schier in Ohnmacht gefallen wäre, fand es durchaus angemessen, daß ihre Londoner Wohnung das Sechsfache kostete — eine für damalige Verhältnisse außerordentliche Summe. Sie scheint sich dementsprechend gekleidet zu haben. Wenigstens glaubte sie einmal, wie wir bereits bemerkt haben, die Pracht ihrer Toilette mit einem nicht ganz geschmackvollen Hinweis auf ihre diskrete Abkunft aus vornehmem Geblüt motivieren zu müssen. Vielleicht veranlaßte sie diese Erinnerung auch, sich eine Equipage zu halten. Sie scheint ein wenig nach Parvenüart mit ihrem Wohlstand und dem Ruhme ihres Gatten paradiert zu haben. Dabei erwies sie sich jedoch gleichzeitig als eine gute Haushälterin. Sie

hob die Zeichnungen ihres Gatten, die dieser arglos verschleuderte, sorgsam auf in der richtigen Erwägung, daß solche Dinge dermaleinst ein gutes Stück Geld wert sein könnten. Thicknesse berichtet von ihr, daß sie in einem Jahre fünfhundert Pfund zurückgelegt habe, und zwar während der Haushalt, nach Gainsboroughs eigenem Bericht, rund tausend Pfund kostete. Gewiß war ihre Natur von dem kindlich sorglosen, unbedachten Wesen ihres Mannes verschieden genug. Man braucht darum aber noch nicht anzunehmen, daß die Ehe Gainsboroughs unglücklich gewesen sei. In seinen Briefen deutet nichts darauf hin. Er hatte

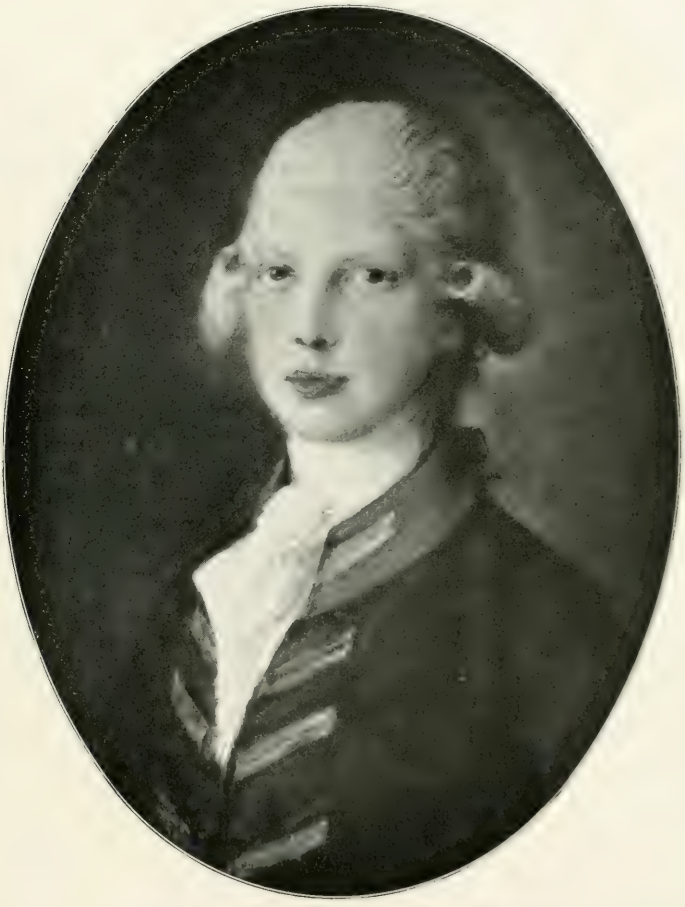

Abb. 33. Prinz Eduard, Herzog von Kent. Windsor.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 78.)

eine Liebesheirat geschlossen und das Verhältnis der beiden Gatten bewahrte noch lange den Ton einer neckischen Zärtlichkeit, wenn auch Thomas Gainsborough mit seinem Temperament nicht der treueste der Ehemänner gewesen sein mag. Fulcher berichtet eine charakteristische kleine Geschichte, die ihm offenbar von Familienangehörigen Gainsboroughs mitgeteilt war. Wenn Gainsborough einmal seine Frau hart angelassen hatte, so schrieb er ein reumütiges kleines Billett, unterzeichnete es mit dem Namen seines Hündchens Fox und adressierte es an den Schoßhund seiner Gattin, Fräulein Tristram. Fox überbrachte die Botschaft pünktlich und verfehlte nicht nach einiger Zeit ein ähnliches

Billett mit ein paar liebevollen Worten der Versöhnung von seiten Tristrams zurückzutragen.

Die Londoner Zeit brachte in das Familienleben Gainsboroughs einige Bekümmernisse. 1776 starb der Bruder Humphry, der Geistliche, der unter den Geschwistern seinem Herzen am nächsten gestanden war. Sein nicht sehr beträchtlicher Nachlaß wurde von Gainsborough geordnet. Dann kam aber bald ein weit betrübenderes Familienereignis. Die jüngere Tochter Mary hatte sich mit dem exzentrischen und launischen Hoboevirtuosen Fischer soweit eingelassen, daß eine plötzliche Heirat notwendig wurde. Ihre Eltern waren aufs schmerzlichste betroffen, um so mehr als sie sich bei dieser Wendung der Dinge als mitschuldig fühlen mußten. Sie hatten ihre Tochter nicht genug behütet. Fischer war unter der künstlerischen Bohème, mit der Gainsborough zu verkehren liebte, einer seiner intimsten Genossen gewesen. Sie hatten zusammen musiziert und gebechert, Gainsborough hatte Fischer verschiedentlich gemalt und wußte ganz genau, daß dieser Mann zwar ein unterhaltender Kamerad, aber keineswegs ein erwünschter Schwiegersohn war. Doch die Haltung, die er in dieser schmerzlichen Lage bewies, war würdig und verrät uns, daß der impulsive Mann, der bei geringfügigen Anlässen so unbedacht seinen momentanen Wallungen folgte, den ernsten Ereignissen des Lebens wohl zu begegnen wußte. Er schrieb damals seiner Schwester Gibbon folgenden Brief:

23. Februar 1780.

Liebe Schwester!

Ich denke mir, daß Dir zurzeit die Veränderung, die in meiner Familie stattgefunden hat, nicht unbekannt mehr ist. Die Wahrnehmung, die ich davon machte, war sehr plötzlich, da ich nicht die geringste Ahnung davon hatte, daß die Neigung so lange und tief begründet war. Und da es zu spät für mich war, um irgend etwas zu ändern ohne die Ursache vollkommenen Unglücks für beide Teile zu sein, so mußte ich notwendigerweise meine Einwilligung geben, welche zu erbitten eine reine Redensart war. Ich wollte nicht die Ursache des Unglücks auf meinem Gewissen lasten haben. Und demnach haben sie sich letzten Montag geheiratet und gegenwärtig ein möbliertes kleines Haus in Curzon Street, May Fair, bezogen. Ich kann nicht sagen, daß ich irgend Grund hätte, die Ehrenhaftigkeit oder Herzensgüte des Mannes zu bezweifeln, da ich nie jemanden etwas Unrechtes habe von ihm sagen hören. Und seine Wunderlichkeiten und Launen muß sie lieben lernen, wie sie seine Person liebt, denn nun kann nichts mehr geändert werden. Ich bitte Gott, daß sie glücklich mit ihm werden und gesund bleiben möge. Gretchen ist sehr unglücklich darüber gewesen, aber ich bemühe mich, sie zu trösten in der Hoffnung, daß sie Stolz und Güte genug haben wird, um nichts zu tun, ohne zuvor meinen Rat und Zustimmung zu erbitten. Wir werden sehen, wie sie vorankommen und ich werde Dir noch weiter über die Sache schreiben. Hoffentlich seid Ihr alle wohl. Mit den besten Wünschen bleibe ich

Dein treuer Bruder

T. G.*)

Die Befürchtungen, die zwischen den Zeilen dieses Briefes stehen, sollten sich erfüllen. Mary Gainsborough, die bald Zeichen von vorübergehenden geistigen Störungen merken ließ, hat es an der Seite des reizbaren Virtuosen kaum ein Jahr ausgehalten. Sie starb in hohem Alter erst im Jahre 1826. Ihre ältere Schwester Margarete, die ihr im Tode vorausging, blieb unvermählt. Auch sie war, und wohl in noch höherem Grade, krankhaften Wahnvorstellungen unter-

*) Fulcher, a. a. O., S. 116.

worfen. Es wird von ihr berichtet, daß sie in ihrer Wohnung nur Personen adligen Standes habe empfangen wollen, so daß die meisten, die sie aufsuchen wollten, sich fingierte Titel beilegen mußten.

Im Sommer brachten die Gainsboroughs einige Zeit in Richmond zu, wo in der lieblichen Hügellandschaft an den Themseufern die alten lieben Landschaftsstudien erneuert wurden, zu denen sich in London keine Gelegenheit fand. Hier in Richmond erwarb die Familie einen neuen Hausgenossen, der erwähnt zu

Abb. 34. Prinz William, Herzog von Clarence, später König Wilhelm IV. von England. Windsor. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York
(Zu Seite 78.)

werden verdient, weil er in den späteren Genrebildern Gainsboroughs eine Rolle spielt: Jack Hill, ein dunkeläugiges Kind der Gasse. Gainsborough hatte den kleinen etwa sechsjährigen Burschen irgendwo draußen gesehen, fand ihn bezaubernd und einer seiner unwahrscheinlichen Launen folgend, nahm er ihn in sein Haus auf. Jack ist dann ein paar Jahre in der Familie geblieben, die Damen verliebten sich in ihn, die exzentrische Frau Fischer sprach sogar davon, ihn zu adoptieren und Gainsborough malte ihn wiederholt. Die feinen Züge des Bürschchens waren für unsere Begriffe eigentlich zu schön um malerisch zu sein, aber sie hatten den ernsten, etwas sentimentalen Ausdruck, den jene Zeit bei der Darstellung ländlicher und kindlicher Unschuld über alles liebte. Das Heimweh nach der Gasse

Abb. 35. Prinzessin Marie. Windsor.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 78.)

ließ das arme Kind nicht andauernd in der Ordnung eines bürgerlichen Hauses aushalten. Es entlief und wurde zurückgebracht. Nach Gainsboroughs Tode wurde es von dessen Frau in der Schule von Christ's Hospital untergebracht und ist dann verschollen.

Wie den kleinen Hill so hat Gainsborough gewiß noch manche andere obskure Menschenkinder, die der Zufall ihm in den Weg führte und deren Züge ihn fesselten, in sein Atelier gezogen. Die Personen auf seinen Genrebildern sind individueller aufgefaßt, als es bei Malereien dieser Gattung gewöhnlich der Fall war und ist. Wir glauben, keine berufsmäßigen Modelle zu sehen, sondern Menschen, die zu dem Künstler in einer — wenn auch noch so flüchtigen — sympathischen Beziehung standen. Seine Freunde, Musiker und Schauspieler, die er bewunderte, malte er gern und oftmals umsonst. Er empfand das Bedürfnis, ihnen für die Genüsse, die sie ihm bereitet hatten, zu danken, indem er sie mit ihren Bildnissen beschenkte. So hatte er es mit Garrick, Abel, Fischer, Henderson, den Linleys, Sheridan und Frau Siddons gehalten. Und einige der Bildnisse, die er so aus dem Drange des Herzens heraus geschaffen hatte, gehören zum allerbesten, das wir von ihm besitzen. Nicht immer wurden ihm seine Aufgaben leicht. Manchmal drückte ihn der Frondienst der bestellten Porträtarbeit, wenn

Abb. 36. Prinz Ernst August, Herzog von Cumberland, später König von Hannover. Windsor.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 78.)

er auch von einem goldnen Regen begleitet war. „Ich bin krank von all den Porträts und wünsche sehr, ich könnte meine Gambe unter den Arm nehmen und nach irgendeinem lieblichen Dorfe wandern, wo ich Landschaften malte und den Rest meines Lebens in Ruhe und Behaglichkeit genösse“ — so klagt er verdrießlich in einem Briefe an Jackson. Und ein andermal protestierte er in seinem Londoner Atelier einem Besucher gegenüber lebhaft dagegen, daß er hauptsächlich Bildnismaler wäre. Er sei Landschafter, aber die Leute ließen ihn mit ihren Porträtaufträgen nicht in Ruhe. Kein Wunder, daß er mit unsympathischen Kunden manchmal wenig Federlesens machte. Doch die paar Feinde, die er mit seiner erfrischenden Rücksichtslosigkeit erworben haben mag, zählen nicht. Die hervorragende Stellung, die er sich bereits in Bath erworben hatte, befestigte sich in London mehr und mehr, so daß er nach wenigen Jahren als erklärter Lieblingsmaler der großen Welt neben Sir Joshua und Romney dastand. Der unglückliche Thicknesse hatte in einer anerkennenswerten Regung des Edelmuts seinem einstigen Freunde noch eine Empfehlung in London verschaffen wollen, indem er ein Mitglied der Aristokratie, Lord Bateman, aufforderte, sich Gainsboroughs anzunehmen. Doch diese Bemühung erwies sich als ebenso überflüssig, wie einst die Reklame mit Thicknesses eigenem Porträt in Bath. Die Klienten kamen auch

ohne Batemans Zutun, ja sie kamen wiederholt. Denn man ließ sich damals unendlich viel häufiger malen als heutzutage. Es war gar nicht selten, daß man aus den verschiedenen Altersstufen ein halbes Dutzend Bildnisse von sich besaß. Dabei beschäftigte man gern sowohl Reynolds wie Gainsborough, so daß wir häufig Bildnisse derselben Personen von beiden Rivalen miteinander vergleichen können. Romney scheint daneben seinen Kreis für sich gehabt zu haben. Wenn auch die Liste der von Gainsborough Porträtierten minder lang ist als die von

Abb. 37. Prinz Adolf Friedrich, Herzog von Cambridge. Windsor.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 78.)

Reynolds' Modellen, so enthält sie doch fast ebensoviel große Namen. Zu dem hohen Adel, den Staatsmännern und Generalen, den Schauspielern und Schriftstellern gesellte sich bald der Hof. Der König, Georg III., damals ein junger Herr und durch manche Eigenschaften des Herzens und Charakters sympathischer als seine Vorgänger, hatte schon früher auf den Londoner Ausstellungen Gainsborough kennen und bewundern gelernt. Er ließ den Maler kommen, um wiederholt sich selbst, die Königin und die Schar seiner kleinen Prinzen und Prinzessinnen malen zu lassen. Als das früheste der königlichen Bildnisse kann eines in ganzer Figur im Audienzsaal zu Windsor gelten, das den Monarchen im Ornat des Hosenbandordens darstellt. Gainsborough verstand es in der be-

sonderen Gunst des Hofes zu bleiben, trotzdem er auch die mißliebigen und in Ungnade gefallenen Mitglieder des Königshauses porträtierte, zum Teil sogar in besonders hervorragenden Meisterwerken. Dahin gehören seine Bildnisse der Herzöge von Cumberland und Gloucester, des Prinzen von Wales und seiner Mätressen, der schönen Damen Robinson und Fitzherbert. Der Prinz von Wales freilich, der sich in allen Dingen bemühte, das Gegenteil von dem zu tun, was sein Vater wünschte und gern hatte, stellte sich auch in der Kunst auf seiten der

Abb. 38. Prinz August Friedrich, Herzog von Sussex. Windsor.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 78.)

Opposition, indem er später vorzugsweise an Stelle des konservativen Gainsborough den liberalen Reynolds beschäftigte.

Ich habe eben bereits die Rivalität der drei großen englischen Bildnismaler berührt. Wie hatten sich da seit einem Menschenalter die Zeiten geändert! Als Gainsborough in jungen Jahren in London gewesen war, konnte von einer englischen Schule noch nicht die Rede sein, jetzt — nach so kurzer Zeit — stand sie in schönster Blüte. Von der älteren Generation lebten noch Wilson und Hayman; neben den überragenden Persönlichkeiten von Gainsborough, Reynolds und Romney hatte sich eine Reihe von tüchtigen Künstlern zweiten Ranges zusammengefunden, der Amerikaner West, der Schotte Ramsay, Barry, Angelika Kauffmann, als

Stecher Bartolozzi, als Architekt Chambers und alle diese zusammen bildeten, wenn sie auch zum Teil im Ausland geboren waren, eine nationale Schule, der sich keine andere in Europa an die Seite stellen ließ. Ihr Zentrum hatte diese Künstlerschar in der Akademie gefunden, wo Reynolds mild und weise das Zepter führte. Man hätte nun erwarten können, daß der liebenswürdige und gefällige Gainsborough mit Vergnügen in diesem Kreise verkehrt hätte und namentlich gern in ein angenehm kollegialisches Verhältnis zu Reynolds getreten wäre, um so mehr als beide sich als Künstler aufrichtig hochschätzten. Allein ihre Charaktere waren zu verschieden, als daß sie sich hätten verstehen können. Anfänglich scheinen von beiden Seiten Annäherungsversuche gemacht worden zu sein. Reynolds soll Gainsborough seinen ersten Besuch gemacht haben, den dieser nicht erwiderte. Dann teilte Gainsborough Reynolds den Wunsch mit, sein Bildnis zu malen und lud ihn ein, sich zu einer Sitzung einzufinden. Reynolds erschien auch ein- oder zweimal, dann erkrankte er plötzlich und sah sich genötigt, auf einige Zeit London zu verlassen. Nach seiner Rückkehr ließ er Gainsborough wissen, daß er jetzt als Genesener wieder zu seiner Verfügung stände. Doch dieser erwiderte nur, er freue sich von der Wiederherstellung Sir Joshuas zu erfahren und ließ weiter nichts von sich hören. Einmal noch zollte Reynolds dem Verdienste seines Nebenbuhlers den schönsten Tribut, indem er auf der Akademieausstellung von 1782 von ihm ein Genrebild (das Mädchen mit den Schweinen) erwarb, und zwar angeblich zu einem weit höheren Preise, als wie ihn Gainsborough verlangt hatte. Bald darauf aber ereignete sich ein peinlicher Vorfall, der den endgültigen Bruch Gainsboroughs mit der Akademie und ihren Ausstellungen und also auch mit Reynolds herbeiführte. Es war eine der leidigen Auseinandersetzungen mit der Hängekommission, die man als ständige Begleiterscheinungen jeder Kunstausstellung kennt. Die Akademie, die damals, wie noch heute, die Wände ihrer Ausstellungen mit Bildern zu pflastern pflegte, hatte den unteren Teil der Wandfläche über der Brüstung für Bilder kleineren Formates reserviert und den Bildnissen in ganzer Figur ihren Platz in den höheren Regionen angewiesen. Nun hatte Gainsborough für die Ausstellung des Jahres 1783 außer verschiedenen anderen Porträts auch ein Gruppenbild der drei ältesten Prinzessinnen eingesandt, das für einen bestimmten Platz in Carlton House, der Residenz des Prinzen von Wales, bestimmt, die Damen kaum in Dreiviertelfigur zeigte. (Das Bild befindet sich gegenwärtig, in verkürzter Gestalt, in Buckingham Palace.) Gleichwohl hatte die Hängekommission ihm seinen Platz oben unter den ganzen Figuren angewiesen. Gainsborough schrieb daraufhin den Herren folgendes heftige Billett:

> Herr Gainsborough empfiehlt sich den Herren, die damit beauftragt sind, die Bilder in der Königlichen Akademie zu hängen und wünscht ihnen zu verstehen zu geben, daß, wenn die königliche Familie, die er auf diese Ausstellung geschickt hat (und die kleiner als Dreiviertelgröße ist), über die Linie gehängt wird zwischen die ganzen Figuren, — daß er dann, so lange er atmet, nie wieder ein Bild auf die Ausstellung schicken wird.
>
> Sonnabend morgen. Dies schwört er bei Gott.

Die Hängekommission wollte nicht nachgeben und so zog Gainsborough seine Bilder zurück und stellte nie wieder in der Akademie aus. Ein Versuch, in seiner Wohnung in Schomberg House eine Ausstellung zu veranstalten, hatte keinen Erfolg.

Fünf Jahre später befand sich ganz London in Erregung über einen der sensationellsten Prozesse der neueren englischen Geschichte. Warren Hastings, der ehemalige allmächtige Generalgouverneur von Ostindien, erschien am 13. Februar 1788 vor den Schranken des als Staatsgerichtshof vereinigten Oberhauses, um sich wegen ungeheurer Erpressungen und Amtsmißbräuche, deren er beschuldigt war, zu verantworten. Die ganze vornehme Welt Londons strömte in Westminster

Hall zusammen, um Zeuge der Verhandlungen zu seien. Unter den Zuschauern befand sich auch Gainsborough. In den Stunden, die er hier im Gedränge und vielleicht auch in der Zugluft verbrachte, hat er sich ein örtliches Leiden im Nacken zugezogen. Anfangs hielt man es für einen Karbunkel, dann aber verschlimmerte sich die Geschwulst und nahm einen bösartigen Charakter an. Ein Sommeraufenthalt in Richmond brachte keine Besserung. Als Schwerkranker kehrte Gainsborough nach London zurück. Die Ärzte hatten von Krebs

Abb. 39. Prinz Octavius. Windsor.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 78.)

gesprochen und resigniert meinte der Patient: „Wenn das Krebs ist, so bin ich ein toter Mann."

Als Gainsborough fühlte, daß es mit ihm zu Ende gehe, empfand er das Bedürfnis, den Künstler zu sehen und zu sprechen, den er allein als seinesgleichen ansah. Es kam hinzu, daß er sich sagen mußte, er habe bei eben diesem Manne einiges Unrecht wieder gut zu machen. So ließ er Sir Joshua Reynolds zu sich bitten. Die Szene, die sich dann im stillen Sterbezimmer abspielte, hat für unser Gefühl etwas Pathetisches. Die beiden größten Maler Englands, die sich im Leben so wenig gesehen hatten, reichten sich im Augenblicke, da der Tod sie trennen

wollte, noch einmal brüderlich die Hand. „Wenn je kleine Eifersüchteleien zwischen uns bestanden hatten, in diesen Augenblicken der Aufrichtigkeit waren sie vergessen —“ so berichtete später Reynolds. Was mögen sie sich gesagt haben! Gainsborough sprach leise Worte. Der taube Sir Joshua beugte sich mit seinem Hörrohr zu ihm nieder. Er konnte nicht alles verstehen. . . . „Es hat auf mich den Eindruck gemacht, als ob sein Bedauern, das Leben zu verlieren, hauptsächlich dem Bedauern entsprungen wäre, seine Kunst verlassen zu müssen.“ — Wenige Tage darauf, in der Nacht zum 2. August 1788, starb Gainsborough. Seinem Wunsche gemäß wurde er auf dem Friedhof von Kew an der Seite seines Freundes Kirby beigesetzt. Neben dem Sarge schritten nach englischer Sitte als Träger des Bahrtuches unter anderm Reynolds, Benjamin West, Bartolozzi und Sir William Chambers.

Abb. 40. Prinzessin Sophie. Windsor.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 78.)

Einige Monate später, am 10. Dezember 1788, hielt Reynolds die Festrede, mit der er die Preisverteilung in der Akademie einzuleiten pflegte, zu Ehren Gainsboroughs. Reynolds über Gainsborough! Daß der eine der beiden Künstler, die wir noch heute als die bedeutendsten ihres Landes und ihrer Zeit feiern, über den andern öffentlich redete, hat die Bedeutung eines historischen Ereignisses. Die Ankündigung des Themas muß in den Kreisen der Akademie und der Londoner Kunstwelt Sensation erregt haben. Man erwartet etwas wie eine edle Klage über den Verlust, den die englische Kunst erlitten hatte, eine verständnisvolle Würdigung des großen Meisters durch seinen unparteiischen, feinsinnigen Nebenbuhler, man hofft einige jener Aufschlüsse über das innere Wesen der Kunstübung zu erlangen, die nur ein Künstler geben kann — aber nichts oder sehr wenig dergleichen bekommt man zu hören. Vornehm, weise, aber marmorkalt erscheint uns Reynolds auch in dieser Stunde. Gleich zu Anfang bemerkt er gelassen: Es ist nicht unseres Amtes, auf die Lebenden oder auf die Toten, die zu unserer Körperschaft gehörten, Lobreden zu halten. Dann freilich erhebt er sich zu dem schönen Satze: „Wenn unser Volk jemals genug Genie hervorbrächte, um uns den Ehrennamen einer englischen Schule einzutragen, dann wird Gainsboroughs Name in der Kunstgeschichte unter den allerersten Trägern dieses aufsteigenden Ruhmes der Nachwelt überliefert werden.“ Die Anerkennung Gainsboroughs, die in weiteren Betrachtungen erfolgt, ist aber mit allerlei Vorbehalten verknüpft, die uns heute seltsam genug anmuten. Gewiß, Gainsborough war ein Genie,

aber ein Genie in einer niederen Kunstart, und Reynolds macht sich auf Widerspruch gefaßt, wenn er ihn über hohle Meister der großen Historienmalerei wie Mengs und Battoni stellt, deren Schwäche er mit scharfen Worten kennzeichnet. Gainsboroughs fortgesetzte Naturbeobachtung, seine Art, womöglich nie ohne greifbares Vorbild zu malen, werden zur Nachahmung empfohlen, insonderheit aber Gainsboroughs Gewohnheit, bei künstlichem Licht zu arbeiten. Das diene zur Vereinfachung und Verschönerung der Natur in Form und Farbe. Sehr richtig sei Gainsboroughs Verfahren gewesen, indem er alle Teile eines Bildes gleichmäßig bearbeitete, rühmlich und für einen, der es zu etwas bringen wolle, unentbehrlich sein Ehrgeiz. Dagegen bereitet das Autodidaktentum Gainsboroughs dem Redner sichtliche Verlegenheit. Der Wert klassischer Studien und einer akademischen Schulung, denen Reynolds einen Teil seiner Lebensarbeit gewidmet hatte, war hier augenscheinlich bedroht. Seine Worte kommen denn auch etwas gewunden heraus: „Wenn ein Mann wie Gainsborough ohne die Hilfe akademischen Unterrichts, ohne nach Italien zu reisen, ohne irgendwelche jener so oft empfohlenen vorbereitenden Studien zu großem Ruhme gelangt, dann wäre er ein Beispiel dafür, wie wenig notwendig solche Studien sind, da solch hohe Vorzüge ohne sie erworben werden können. Dies ist aber, weil nur durch den Erfolg eines einzelnen belegt (!), ein nicht sichergestellter Einspruch; und ich hoffe, man wird nicht meinen, daß ich es empfehle, diesen Weg einzuschlagen.“ Es folgt dann eine Auseinandersetzung darüber, daß Gainsborough die klassischen Studien freilich nicht so sehr benötigt habe, weil er seine Gegenstände aus der heimischen Umgebung entnahm. Lob und Tadel werden geschickt durcheinander geschüttelt, namentlich in dem Schluß des Absatzes, der zu charakteristisch ist, als daß man ihn verschweigen dürfte: „Wenn Gainsborough die Natur nicht mit dem Auge eines Dichters sah, so sah er sie doch mit dem Auge eines Malers und bot eine getreue, wenn auch keine poetische Darstellung dessen, was er vor sich hatte.“ Als einen gewissen Trost für seine Theorien kann Reynolds es dann vermerken, daß Gainsborough wenigstens den niederländischen Meistern durch eifriges Studium und Kopieren ihrer Werke Anerkennung gezollt habe, so daß er als Künstler von ihnen seinen Ausgang genommen habe. Aus dem weiteren Verlauf der Rede ist das Bemerkenswerteste eine Auslassung über Gainsboroughs Technik als Maler, deren

Abb. 11. Prinz Alfred. Windsor.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clement & Cie in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 78.)

Abb. 42. Bildnisstudie. Britisch Museum. (Zu Seite 105.)

Vorzüge indessen mehr geahnt als deutlich erkannt werden. Reynolds fühlt wohl, daß „die seltsamen Flecken und Striche, welche man bei genauerer Prüfung in Gainsboroughs Bildern bemerkt, und welche selbst geübten Malern eher ein Werk des Zufalls als der Absicht zu sein scheinen", sehr viel — vielleicht das meiste — zu der leichten, luftigen Gesamtwirkung eines Bildes beitragen. Es ist eine sehr geschickte, planvolle Technik, — aber so etwas kann man Akademieschülern doch nicht zur Nachahmung empfehlen. Das ist wieder ein Ausnahmefall, eine Freiheit, die sich wohl ein einzelner Geniemensch herausnehmen darf. „Ich denke, man kann seine Manier vernünftigerweise entschuldigen" — das ist für einen Akademiepräsidenten klassisch formuliert. Der Fall hat Reynolds nicht geringe innere Bedenken gekostet, vielleicht weil er hier dunkel fühlte, daß er an einen Punkt rührte, in dem ihm Gainsborough überlegen war. Er läßt dabei eine sehr feine Bemerkung über die große Ähnlichkeit Gainsboroughscher Bildnisse fallen, die zum Teil auf eben jene Technik zurückzuführen sei. Sie gebe den allgemeinen Charakter des Dargestellten in den wesentlichen Zügen richtig wieder und lasse der Phantasie des Beschauers den Spielraum, das fehlende letzte Detail richtig zu ergänzen. Vortrefflich beobachtet! Aber der Schlußsatz lautet zur eigenen Beruhigung und zu der seiner jungen Hörer doch wieder verdammend. „Gainsborough besaß, wie ich glaube, diese Eigenschaft der Leichtigkeit der Behandlung und Wirkung in einem unvergleichlich hohen Grade; aber es muß zugleich zugestanden werden, daß das Opfer, welches er diesem Schmucke der Kunst brachte, zu groß war; es war in Wirklichkeit das Vorziehen der geringeren Vorzüge vor den größeren."

Im ganzen genommen war das Urteil, das diese Rede enthielt, das eines Künstlers, der an der Spitze seiner Zeit stand über einen, der dieser Zeit vorausgeeilt war. Das Schiefe und Halbe, das sich daraus ergab, die zögernde Anerkennung an einer Stelle, wo entschiedendes Lob am Platze gewesen wäre, das können wir Reynolds nicht verdenken. Um gerechter zu sein hätte er selbst weniger Künstler sein müssen. Daß er überhaupt eine Gedächtnisrede auf Gainsborough hielt, in der er ihm trotz allem einen Tribut seiner Bewunderung zollte, dies

allein war ein neuer Beweis seiner vornehmen Gesinnung. Gainsborough hätte im umgekehrten Falle desgleichen gewiß nicht vermocht.

Selten begegnen wir im Leben Menschen, deren Charaktere so leicht zu durchschauen sind, wie der Gainsboroughs. Es war in seinem Wesen an Fehlern und Vorzügen nichts Verborgenes, nichts, was er nicht eingestanden hätte. Solchen offenen Naturen kann es leicht begegnen, daß sie von den vorsichtigen Durchschnittsmenschen, die immer irgendeine Heimlichkeit mit sich herumtragen und im Verstellen geübt sind, unterschätzt werden. So haben sich die Philister in Ipswich über Gainsborough lustig gemacht. Daß er ein großer Künstler wäre, erfuhren sie erst hinterdrein, auf Umwegen; mit ihren eigenen Augen hatten sie es nicht gesehen. Für solche Leute war Gainsborough der gute Kamerad, der gern eine Flasche Wein trank, gern ein hübsches Mädchen küßte und es nicht mit ansehen konnte, wenn jemand traurig war. Von seiner Gutherzigkeit erzählt uns Thicknesse ein rührendes Beispiel. Ein Quidam hatte sich erschossen und seine Geliebte klagte nun in herzzerreißenden Briefen ihre Not. Einen dieser Briefe teilte Thicknesse Gainsborough mit, als er ihn eines Abends auf dem Wege zum Theater traf. Flugs kehrte Gainsborough um und schickte Thicknesse einen ansehnlichen Geldbetrag, mit der Bitte, ihn dem armen Frauenzimmer mit der nächsten Post zuzustellen. Seine Freigebigkeit, namentlich im Verschenken seiner eigenen Werke, ging ins Unglaubliche. Einem gewandten Geigenspieler, dem Oberst Hamilton, schenkte er einmal ein wertvolles Gemälde dafür, daß jener ihm ein paar Stücke vorgespielt hatte. Einige zwanzig Zeichnungen gab er einer Dame, die sie so wenig zu schätzen wußte, daß sie damit die Wände ihres Toilettenzimmers beklebte. Wenn er dem Fuhrmann Wiltshire in Bath verschiedene Gemälde und Zeichnungen schenkte, so war das insofern eher zu begreifen, als der brave Mann seine Ölgemälde aus reiner Kunstbegeisterung immer gratis zu den Londoner Ausstellungen beförderte. —

Liebenswürdig, launig, empfänglich und leicht zu lenken — so erschien Gainsborough an den Außenseiten seines Wesens. Es waren Züge, die er mit seinen Brüdern und in geringerem Maße auch mit seinem Vater geteilt zu haben scheint. Gewiß haben von den vielen, die ihm im Leben begegnet sind, die meisten nur diese Oberfläche zu sehen bekommen. Aber Gainsborough hatte auch seine Tiefen. In einem Leben, das leicht dahinfloß, hat er doch gezeigt, daß er edel und ernst gesinnt war, wenn das Leben ernst wurde und große Gaben waren ihm nicht nur für seinen Beruf als Maler zuteil geworden. Sein musikalisches Talent erhob ihn weit über das Niveau gewöhnlicher Dilet-

Abb. 13. Bildnisstudie. British Museum. (Zu Seite 195.)

tanten, wenn auch Jackson von Exeter mit der Überlegenheit des Fachmannes seine Übungen auf einem halben Dutzend von Instrumenten belächelte. Sein Verständnis für die Schauspielkunst befähigte ihn, mit den ersten Bühnengrößen seines Landes in einem intimen Austausch der Gedanken und Anregungen zu verkehren. Seine Schlagfertigkeit war bekannt und aus seinen launig hingeworfenen Briefen blitzt manchmal die Helligkeit eines scharfen Verstandes. Auf die Gelehrtenkunst der Gedankenökonomie, des Wichtigtuens und des Ausspinnens seiner Einfälle hat er sich freilich nicht verstanden. Vom Bücherlesen hielt er nicht viel und theoretische Redeströme unterbrach er gern mit einem ironischen Schlagwort. Aber man kann auch ohne Grübelei und Pedanterie ein gescheiter Kopf sein. Dies unbewußte, allem Reflektieren abholde Wesen unterschied ihn wieder von Reynolds, dem klug bedächtigen und gelehrten. Gainsborough blieb, wenn man will, zeitlebens ein Kind, aber er war eines von den großen Kindern, die große Künstler gewesen sind.

II Gainsboroughs Kunst

Man hat es zuweilen bemerkt, daß die bedeutendsten Bildnisse von Künstlern gemalt seien, die keine berufsmäßigen Porträtisten waren, und man erinnert dabei an so unvergleichliche Schöpfungen wie Leonardos Mona Lisa, an Dürers Holzschuher, neben dem kein Männerkopf Holbeins bestehen kann oder etwa an Mantegnas Kardinal Mezzarota, an Raffaels Grafen Castiglione — man könnte auch einzelne moderne Selbstbildnisse von Courbet, Böcklin, Thoma nennen. Alle diese Werke leuchten wie Sterne über der Bildniskunst ihrer Zeit. Man hat auch mit Recht darauf hingewiesen, daß immer wieder tüchtige Künstler in dem Frondienst berufsmäßiger Bildnismalerei verflacht sind. Selbst einen so großen Namen wie den van Dycks durfte man als Beispiel dafür nennen. — Allein bei solcher Betrachtung hat man wohl eines übersehen, nämlich, daß die genannten Unika der Bildnismalerei eigentlich nicht als Bildnisse so groß sind, sondern vielmehr als freie Offenbarungen der Schöpferkraft ihrer Meister. Nicht das holde Wesen einer Florentiner Dame spricht zu uns aus den Zügen der Mona Lisa, sondern die geheimnisvolle Seele Leonardos mit der Tiefe eines unergründlichen Gefühls und und ihrer feinen träumenden Sinnlichkeit. Nicht Hieronymus Holzschuher ist es, dessen kernige Kraft im weißen Haar uns zur Bewunderung zwingt, sondern Dürer in seiner ernsten Männlichkeit. Künstler dieses Schlags können nur ein Bildnis oder nur ganz wenige malen, nur solche, in deren Zügen sie das Ideal ihres eigenen Wesens finden. Der eigentliche Bildnismaler ist dagegen eben darin groß, daß er seine Persönlichkeit zu verbergen weiß. Er läßt sie jedesmal hinter der Persönlichkeit des Dargestellten verschwinden. Daher seine unendliche Verschiedenheit. Nehmen wir — um nur die Größesten zu nennen — alle Bildnisse Holbeins, alle von Velazquez, zusammen. Sie sind ungeheure Denkmäler der Meisterschaft ihrer Maler, aber von deren heimlichem Sehnen und Träumen verraten sie uns kein Wort. Es scheint sogar so, als ob diese Holbein und Velazquez und ihre geringeren Geistesverwandten, nichts dergleichen zu verraten gehabt hätten. Wenn man ihre Bilder ansieht, so meint man, in ihrer Seele müsse es immer kühl und ruhig gewesen sein. — Brauche ich hinzuzusetzen, daß dies die artigste Täuschung ist? Ein Künstler ohne Leidenschaft, ohne Sehnsucht wäre kein Künstler. Wir wissen es wohl. Und die scheinbar Objektiven sind nicht selten die Allersubjektivesten. Die Individualität, die gesucht und erraten werden will, ist nicht notwendig schwächer, aber jedenfalls ist sie feiner als die Individualität, die sich laut verkündet. Zu diesen scheinbar ganz Objektiven, die angeblich mehr beobachten als schaffen, zählt Gainsborough.

Wer Gainsboroughs Werke in ihrer historischen Entwicklung betrachten will, hat immer mit der Schwierigkeit zu rechnen, daß seine Bilder sehr selten be-

zeichnet und so gut wie niemals datiert sind. Ein Glück ist es nur, daß seine Hand sich in der malerischen Technik, im Kolorit und in manchen Einzelzügen so deutlich verrät, daß es schwer hält, ein Werk seiner Reifezeit zu verkennen. Von seinen Jugendwerken gilt das in viel geringerem Maße. Wer zum erstenmal vor eines dieser ungefälligen, ängstlich gemalten Bilder tritt, hat Mühe, den

Abb. 41. Lady Sheffield. Besitzer: Baron Ferdinand von Rothschild. (Zu Seite 81.)

vielgewandten Meister des Blue boy oder des Morning walk wiederzuerkennen. Manches dergleichen aus dem ersten Jahrzehnt seines Schaffens schlummert zweifellos noch unerkannt im englischen Privatbesitz. Die stilkritische Untersuchung, die hier einzusetzen hat, kann sich indessen auf einen kleinen Kreis beglaubigter Werke stützen. Auf den legendarischen Tom Birnbaum, die bemalte Holztafel, die 1885 auf der Ausstellung der Grosvenor Gallery aus dem Besitz eines Herrn Jackson auftauchte, soll dabei kein sonderliches Gewicht gelegt werden. Dann aber haben

wir aus Gainsboroughs erstem Londoner Aufenthalt zwei Porträtzeichnungen eines Ehepaars in der Nationalgalerie zu Dublin, die als die einzigen unter seinen Werken außer dem vollen Namen noch das, wohl nachträglich von ihm hinzugefügte, Datum 1743 bis 1744 tragen, wir haben ferner das Bildnis zweier Damen bei Herrn Cobbold in Ipswich, das in einem Briefe Gainsboroughs erwähnte Porträt des Herrn Robert Edgar, sowie das des Fräuleins Edgar, den von Thicknesse beglaubigten Admiral Vernon in der National Portrait Gallery und vor allem vier überaus charakteristische Bildnisse der Gainsboroughschen Töchter. Gainsborough offenbart sich hier als einen Autodidakten, der unsicher und mühsam seinen Weg sucht. Die zuerst genannten Zeichnungen der irischen Nationalgalerie stellen einen nüchtern dreinschauenden Londoner Kleinbürger, etwa einen Ladenbesitzer, mit seiner wohlbeleibten Eheliebsten dar, Vertreter des Publikums, von dem Gainsborough seine ersten, mager bezahlten Bildnisaufträge erhielt. Die oval begrenzten Brustbilder sind mit spitzem Bleistift sorgsam ausgeführt, die Kleidung ungeschickt und ängstlich behandelt, die Gesichter aber überaus charakteristisch und — man möchte es schwören — ähnlich. Das Treffen dieser Ähnlichkeit war augenscheinlich das einzige Ziel, das sich der junge Künstler gesetzt hatte (Abb. 3 und 4). — Wenn man hiernach das kleine Doppelbildnis zweier Damen betrachtet, das — um 1750 entstanden — Ipswich nie verlassen hat, so könnte man denken, daß Gainsborough in den sieben Jahren eher Rückschritte als Fortschritte gemacht habe. Die Figürchen, etwa ein Fünftel lebensgroß, sind in ihren hellen rosenfarbenen Sonntagskleidern wie zwei Marionetten in eine düstere Landschaft hineingesetzt, über der rußige Wolkenballen aufsteigen. Die Biederkeit, die aus ihren Augen leuchtet, die Attribute der Unschuld, mit denen sie ausgerüstet sind — die Mutter hält ein Vögelchen auf der Hand, die Tochter ein Lämmchen im Arm, während rechts das Mutterschaf steht — alles dies gibt dem Bilde etwas unwiderstehlich Komisches. Um dieselbe Zeit entstanden und ebenso unerfreulich ist das Bildnis eines Geschwisterpaares, das ich im Frühjahr 1901 bei den Herren Colnaghi in London sah. Die Komposition ist analog der vorigen im Spiegelsinne. Rechts sitzt ein Knabe mit einem Bogen in der Linken, auf einer Rasenbank links neben ihm steht ein Mädchen mit einem Pfeil in der Rechten. Links öffnet sich der Ausblick in einen Park. Die Kinder sind in dem nicht sehr vorteilhaften Alter von vierzehn bis fünfzehn Jahren dargestellt und die Unvollkommenheiten des jugendlichen Körpers in jener Lebenszeit sind eher gesteigert als gemildert. Die Figurenzeichnung ist überhaupt bei diesem wie bei dem vorigen Bilde derartig, daß sie einem Akademieschüler der Mittelklasse eine schlechte Zensur eintragen würde. Auffällig ist namentlich eine abnorme Schmalbrüstigkeit und die kümmerliche Bildung der Hände und Füße. Das Kolorit stellt sich — auch wenn man Nachdunkeln und Trübung des Firnis der anderthalb Jahrhunderte alten Bilder in Betracht zieht — als ein Gemenge von diskreten bräunlichen Tönen dar mit der Tendenz, die Figuren als Helligkeitszentren von einer dunkleren Umgebung abzuheben.

Einen Fortschritt hiergegen bedeutet das Bildnis des tapferen Admirals Vernon in der National Portrait Gallery. Die feinen, scharfen Züge des alten Herrn, der damals im Anfang der sechziger Jahre stand, sind offenbar gut beobachtet. Seine Haltung hat eine Feierlichkeit, die wir später selten bei Gainsborough bemerken und die wohl eher auf eine gewisse Befangenheit des Künstlers als des Modells zurückzuführen ist. Die Ausführung des Bildes ist durchweg sorgfältig, beinah schwer; das Kolorit — ein roter Samtrock vor dunklem Hintergrund — düster. Im ganzen genommen wird man hiernach Thicknesse gern Glauben schenken, wenn er in seiner biographischen Skizze die ersten Porträts, die er von Gainsborough zu sehen bekam, nicht eben vorteilhaft beurteilt: „. . . gut gezeichnet, vollkommen ähnlich, aber steif gemalt und noch schlechter im Kolorit . . .“ Nur eine Gruppe von Bildnissen jener Zeit verdient entschieden eine bessere Zensur. Es sind solche, die allen

Künſtlern am beſten geraten: die der eigenen Familie. Und das iſt ganz natürlich, denn dieſe Geſichter haben ſich dem Maler ſpielend eingeprägt, er weiß ſie auswendig und ſteht ſomit ſeinem Modell mit einer Sicherheit und Freiheit gegenüber wie niemals ſonſt. Ich denke dabei an vier anmutige Bilder der Töchter Gainsboroughs aus den Jahren 1753 bis 1758. Zwei von dieſen befinden ſich noch im Beſitze eines Verwandten des Malers, des Reverend Gardiner. Das früheſte Bild ſtellt die älteſte Tochter Mary als etwa ſiebenjähriges Kind in einem oval eingefaßten Bruſtbild dar. Zwei große, ernſte Kinderaugen blicken den Beſchauer etwas verſchüchtert an mit einem Ausdruck, als zöge noch das Wetterleuchten einer

Abb. 45. Weibliches Bildnis. Britiſh Muſeum. (Zu Seite 105.)

väterlichen Strafpredigt durch die Kinderſeele. Auf dem anderen Bilde, einer überaus anmutigen leichten Skizze, ſind die beiden kleinen Mädchen zu einer zärtlichen Gruppe vereinigt. Die kleine Margaret ſitzt mit zuſammengelegten Händen und lehnt den Kopf an die Schulter der älteren Schweſter zurück, die, neben ihr ſtehend, ſie mit beiden Armen umfängt. So haben wir uns die Gruppe, die als Halbfigurenbild erſcheint, jedenfalls zu ergänzen. Die Kinder zählten damals wohl acht und neun Jahre. Etwas früher entſtanden und nicht ganz ſo glücklich iſt das Doppelbildnis, das unlängſt aus dem Nachlaß des Herrn Henry Vaughan an die Londoner Nationalgalerie gelangt iſt. Die Mädchen ſtürmen hier Hand in Hand einen dunklen Laubgang entlang dem Beſchauer entgegen, während die kleinere, alſo Margaret, nach einem Kohlweißling haſcht, der nach links davon

flattert. Die Köpfe, namentlich der des älteren Kindes, sind sehr gut beobachtet. Dagegen stören einige Unbehilflichkeiten der Zeichnung, die das Wagnis, ein Bild in ganzen Figuren zu malen, im Gefolge gehabt hatte (Abb. 2).

Am besten ist das letzte Bild geraten, eine liebenswürdige Improvisation, die sich jetzt im South Kensington Museum befindet. Die Leinwand ist in der Mitte aus zwei gleich großen Stücken zusammengenäht. Links ein Brustbild der älteren Tochter, rechts eines der jüngeren. Vielleicht hat Gainsborough erst nachträglich die beiden Studien zu einer Gruppe vereinigt, indem er der älteren Tochter einen etwas unklaren Gestus verlieh. Sie erhebt die linke Hand und legt sie auf den Scheitel der jüngeren, als hielte sie dort eine kleine Schleife auf der Frisur zusammen. Nach dem Alter der Kinder zu schließen ist das Bild um 1757 entstanden. Alle diese Kinderbilder übertreffen an Lebendigkeit der Auffassung, an Leichtigkeit und Sicherheit der malerischen Behandlung weit die übrigen damaligen Leistungen Gainsboroughs. Namentlich das letztgenannte Bild ist so gut gemalt, dabei zugleich so anspruchslos und so anmutig, daß man fühlt, Gainsborough war damals seinen Meisterjahren nicht mehr fern.

Solange Gainsborough in Suffolk lebte, hatte er sein Hauptaugenmerk der Landschaftsmalerei zugewendet. Auf diesem Gebiete hatte er bereits in Ipswich einige Meisterwerke geschaffen. Er war darin seiner Neigung gefolgt und dem Antrieb der äußeren Umstände. Die Gegend war anmutig und reizte zu immer neuen Studien. Freilich verkaufte er nicht viele von diesen Bildern, aber die Rente seiner Frau erlaubte es ihm, auf den Broterwerb wenig bedacht zu sein. So mögen die Bildnisaufträge, die gewiß recht bescheiden honoriert wurden und nicht allzu häufig erfolgten, wenig mehr als ein angenehmes Extraordinarium im Jahresbudget der Familie bedeutet haben. Und wenn der so hochbegabte Gainsborough erst langsam diese Aufgaben beherrschen lernte, so hatte das seinen Grund nicht nur in der Seltenheit, mit der sie ihm gestellt wurden. Ihm fehlte die Anregung, deren er mehr bedurfte, als die meisten Künstler seines Ranges. Die Mängel seiner künstlerischen Schulbildung konnte er in Ipswich nicht durch die Anschauung von Meisterwerken ersetzen. Ferner darf man auch wohl annehmen, daß die Honoratioren jener Gegend in Kleidung, Auftreten und Gebaren nicht gerade die hohe Schule des Geschmacks für die Beobachtungen eines jungen Malers abgeben konnten. Immerhin hatte Gainsborough in diesem Milieu seine Zeit keineswegs verloren. Er hatte tüchtig gearbeitet und wohlvorbereitet betrat er nun den Boden der großen Welt in Bath, wo ihm alles das zuteil ward, was er zuvor entbehrt hatte. Nur den Umgang und Austausch mit ebenbürtigen Kunstgenossen fand er auch hier nicht — aber merkwürdigerweise scheint ihn Gainsborough nie gesucht zu haben, auch später in London nicht, als er ihm zu Gebote stand. Dagegen hatte er in Bath und in den großen Landsitzen der umliegenden Grafschaften ausgiebige Gelegenheit, ausgezeichnete Werke derjenigen klassischen Meister zu studieren, zu denen er sich namentlich wahlverwandt hingezogen fühlte. Wenn er auch alles andere eher als ein Adelsjäger war, so machte es sich doch ganz von selbst, daß er die großen Herren, die bald genug in seinem Atelier einander ablösten, auch in ihren Wohnungen aufsuchte. So wenig er im allgemeinen von den Lords hielt, vor ihren Bildern war er ein dankbarer Gast. Und er begnügte sich nicht nur mit dem bloßen Anschauen. In seinem Nachlaß fanden sich Kopien nach van Dyck, Tizian, Velazquez, Murillo und Teniers. Das große van Dycksche Familienbild des Lord Pembroke in Wilton hatte er sich dermaßen eingeprägt, daß er es nachher in den wesentlichen Zügen aus dem Kopfe malen konnte*).

*) Seine Kopie, kleinen Umfanges, befindet sich jetzt im Besitz des Herrn von Andree in Cannes, Villa Isola bella. Eine andere ausgezeichnete Kopie nach van Dyck, die von vielen dem Meister selber zugeschrieben wurde, ein Reiterbildnis des Königs Karl I., tauchte unlängst bei Shepherd Brothers in London auf.

Abb. 46. Frau Lowndes-Stone Norton. Besitzer: Alfred de Rothschild, London.
(Zu Seite 81 u. 84.)

Abb. 47. Frau Mears. Besitzer: Alfred de Rothschild, London.
(Zu Seite 81.)

Wenn er somit gelernt hatte, wie ein großer Meister ein Porträt malt, so sah er nun auch in seinem täglichen Leben, wie sich Damen und Herren von vollendeter äußerer Kultur frei und anmutig bewegen. Es bedeutet für einen Porträtmaler nicht wenig, wenn er die Blüte der Modewelt tagtäglich vor Augen hat. Wenn diese schönen Damen auch von Malerei und Plastik nicht viel verstehen, so sind sie in ihrer Toilette doch Künstlerinnen. Und sicher hat Gainsborough bei den vergnügten Versammlungen des Bather Völkchens, bei Konzerten und Bällen, manche Augenweide gehabt und für seinen koloristischen Geschmack manches gelernt.

Wir haben gesehen, wie er in der Modestadt bald zum Modemaler wurde. Die große Zahl der Aufträge nöthigte ihn, seine Kräfte zusammenzunehmen und so hat er sich in Bath merkwürdig rasch entwickelt. In der ersten Zeit malte er dort noch Bildnisse wie das etwas langweilige ovale Brustbild eines hübschen jungen Offiziers (im Besitz der Mrs. Pym, Braxted, Kent), von dem Mrs. Arthur Bell in ihrer Gainsborough-Monographie eine Reproduktion veröffentlicht. (Es gilt als ein Jugendbild des späteren Generals Wolfe, des Helden von Quebec.) Aber schon 1762 erschien auf der Frühjahrsausstellung der englischen Künstlergesellschaft in London ein so vortreffliches Gemälde wie das Brustbild der Gräfin Georgiana Spencer, der schönen Mutter einer schöneren Tochter, der Herzogin von Devonshire. Lady Spencer blickt mit etwas herabgeneigtem Kopfe nach rechts, als folgte sie mit freundlicher Aufmerksamkeit einer Unterhaltung. Die kleinen, weichen Hände hat sie lose übereinander gelegt. Sie ist schlicht frisiert, trägt ein dunkles Kleid und keinen Schmuck. Das Bild ist die Einfachheit selbst, aber

Gainsborough hat damit gezeigt, daß er das Wesen einer vornehmen Dame verstand. Der Besitzer des Gemäldes ist der gegenwärtige Earl Spencer. Aus den ersten Jahren in Bath mag auch das Bildnis einer schwarzäugigen Dame stammen, das erwähnt zu werden verdient, weil es zu den wenigen Werken Gainsboroughs zählt, die Deutschland besitzt. Franz von Lenbach hatte es in seinen letzten Lebensjahren erworben. Die Dargestellte, die ein blaugraues Seidenkleid und eine helle, goldbetreßte Mantille trägt, wendet sich nach rechts, während ihre Augen in die entgegengesetzte Richtung schauen. Das Bild ist flott genug gemalt, ermangelt indessen noch der Leichtigkeit und Transparenz der späteren, Londoner Bildnisse. Bis zur Gründung der Akademie schickte jetzt Gainsborough, der früher nie in London ausgestellt hatte, alljährlich einige Bilder der incorporated Society of Artists, Landschaften und Bildnisse, darunter eine Reihe von Offizieren, 1767 ein Porträt der galanten Lady Grosvenor, der Geliebten des Herzogs von Cumberland, und eines des Herzogs von Argyll. In die distinguierte Gesellschaft mischte sich gelegentlich ein Schauspielerporträt, 1763 das des berühmten Quin und 1766 das des noch berühmteren Garrick, ein Staatsbild in ganzer Figur, das den großen Tragöden an eine Shakespearebüste gelehnt in einem Parke darstellt. (Im Stadthause zu Stratford on Avon.) Das Hauptbild seiner ersten Jahre in Bath hat er aber weder in London noch überhaupt, soviel wir wissen, öffentlich ausgestellt. Er hat es nebst einigen anderen Meisterwerken dem kunstbegeisterten Fuhrherrn Wiltshire geschenkt, der für den Transport seiner Bilder nach London durchaus kein Geld annehmen wollte. Das ist das Porträt des guten alten Orpin, des Küsters von Bradford on Avon, das nunmehr eine Zierde der Nationalgalerie bildet (Abb. 6). Verweilen wir ein wenig bei diesem Gemälde. An einem runden, sauber polierten braunen Tischchen sitzt ein Greis, der die Siebzig überschritten hat. Vor ihm, auf einem kleinen Lesepult, ruht aufgeschlagen ein mächtiger Foliant. Wir können den Aufdruck des Rückenschildes noch gerade entziffern: es ist der erste Band der Bibel. Der Alte hat seine Lektüre einen Augenblick unterbrochen und während er die Rechte auf den Schnitt des Buches stützt, als ob er sie einem Freunde auf die Schulter legte, sieht er sinnend zu dem Fenster hinaus, das sich neben ihm öffnet. Ein mildes, diffuses Licht fällt zu ihm herein. Man möchte meinen, daß es gegen Abend sei. Der

Abb. 18. Bildnisstudie. British Museum. (Zu Seite 165)

alte Mann hat regelmäßige Züge, beinahe einen Idealkopf. In jungen Jahren muß er ein hübscher Bursche gewesen sein und sein Mund hat einen so freundlichen Ausdruck, daß man meint, er könne kein hartes Wort aussprechen. — Man sieht, es ist ein Bild, bei dem sich etwas fabulieren läßt. Gainsborough hat nicht viele solcher Bilder gemalt. Jedermann hat das Bild gern, weil jedermann gern einen so hübschen und freundlichen alten Herrn bei der Bibel sitzen sieht. Man denkt dabei lauter Frommes und Gutes — aber schließlich sind das Betrachtungen, die mit Malerei und überhaupt mit bildender Kunst nichts zu tun haben. Darum haben manche, die nur die Malerei im Bilde suchen, von dieser Idylle des Greisenalters weniger gehalten, als von vielen, weniger erbaulichen Porträts Gainsboroughs, ja, man hat sogar ein klein wenig geringschätzig die subtile und etwas schwere Malerei dieses Bildes den leicht und frisch gemalten Werken einer späteren Zeit gegenübergestellt. In der Tat ist das Bild ein Phänomen. Hätten wir nichts anderes von Gainsborough, so könnten wir meinen, Gainsborough sei ein Illustrator von spezifisch englischer Sentimentalität gewesen, so etwas wie ein britischer Greuze. Und nichts war er weniger. Wie wir Gainsborough kennen, ist das Bild namentlich in höherem Grade als es auf den ersten Blick scheint, als eine Kopie der Wirklichkeit aufzufassen. Der alte Orpin sah in der Tat so aus, las so in seiner Bibel und da er Gainsborough, wie er war, ausnehmend gefiel, so tat dieser ein übriges und „geheimniste" gegen seine sonstige Gewohnheit ein wenig in das Bild hinein. In der Hauptsache steckt aber das, was wir als sentimental empfinden, in Orpin, und nicht in Gainsborough. Wenn wir dies gestehen, so wollen wir auch gleichzeitig anerkennen, daß die Malerei in ihrer Art vorzüglich ist. Das Bild wirkt ungemein einheitlich. Die Lichtquelle ist so diskret wie möglich angegeben — nur ein Streif der Fensterleibung — und die Helligkeit konzentriert sich wunderbar auf Kopf und Händen und auf dem Schnitt der Bibel, die aus einem Akkord brauner und graublauer Töne hervorleuchten.

Als Gainsborough ein paar Jahre später das, was ihm hier gelungen war, einen Charakterkopf zu schaffen, ohne Hilfe eines geeigneten Modells wiederholen wollte, brachte er nichts zustande. Er hatte es Garrick zu Gefallen übernommen, ein Idealbild von Shakespeare zu malen, das bei einer Jubelfeier zu Ehren des Dichters, die Garrick im Jahre 1769 veranstalten wollte, figurieren sollte. Die Idee, die Gainsborough dabei vorschwebte, erinnert an seine Auffassung des Orpinporträts. In einem Briefe an Garrick vom 23. August 1768*) schreibt er darüber: „. . . Ich hatte die Absicht, als der Esel, der ich bin, mich etwas aus dem gewöhnlichen Porträtstil hinauszuwagen und wollte zeigen, woher der unvergleichliche Dichter seine Ideen hatte, indem ich einen Lichtstrahl direkt auf seine Augen fallen ließ, die zu dem Zweck erhoben sein sollten." — Die äußeren Züge Shakespeares wollte er aus alten Bildnissen entnehmen und die Seele dazu aus Shakespeares Werken borgen. — Allein, es ging durchaus nicht, so daß Gainsborough schließlich ärgerlich abließ. Die kleine Geschichte ist für ihn bezeichnend.

Gewöhnlich gerieten ihm, wie den meisten andern Künstlern, die nicht bestellten Bildnisse am besten, weil sie aus Liebe und mit Liebe gemalt waren. Eine Ausnahme davon macht indessen das große Porträt des von Gainsborough vergötterten Virtuosen Abel. Um dieselbe Zeit wie der Orpin entstanden, kann es in allen Stücken, nicht zu seinem Vorteil, als der entschiedene Gegensatz zu diesem Bilde eines demütigen Seelenfriedens gelten. Es war, als hätte Gainsborough in diesem Falle sein Idol mit äußerer Pracht verherrlichen wollen. In großer Gala, mit einem braunen, goldgestickten Rock und gelber Atlasweste angetan, in weißseidenen Strümpfen und mit Haarbeutelfrisur sitzt Abel in einem

*) Armstrong, a. a. O., S. 106.

Abb. 49. Frau Beaufoy. Besitzer: Alfred de Rothschild. (Zu Seite 81.)

Lehnstuhl am Tische und setzt die Feder an, um ein Notenblatt zu beschreiben. Dabei unterbricht er sich und wendet sich mit aufgeweckter, beinahe listiger Miene dem Beschauer zu. An seinem linken Oberschenkel lehnt seine berühmte viola da gamba, so subtil dargestellt, als wäre sie unter Aufsicht eines Instrumentenbauers gemalt. Ein schlafender Schoßhund links, Säule und seidener Vorhang im Hintergrund verstärken den Eindruck des Ganzen dahin, als hätten wir das Bild eines dilettierenden Serenissimus vor uns. Gainsborough malte seine Freunde gern

Abb. 50. Studie zu dem Porträt der Herzogin von Devonshire.
British Museum. (Zu Seite 81 u. 105.)

des öfteren. Ein zweites Mal hat er Abel in einem Brustbild porträtiert, Garrick hat er im ganzen wenigstens fünfmal gemalt, dessen jüngeren Kunstgenossen Henderson dreimal, besonders lebendig in dem Exemplar der National Portrait Gallery. Aber niemand aus seinem lustigen Bather Künstlerkreise hat ihm so häufig gesessen, wie die schöne Sängerin Eliza Linley. Sie war eines der vielen Kinder eines Musiklehrers, die alle hübsch und musikalisch waren. Ein Bekannter des Hauses nannte sie ein Nest von Nachtigallen. Eliza, die später als die Gattin Sheridans in den literarischen Kreisen Londons eine Rolle spielte,

war ein aufgewecktes, gewandtes Mädchen und schön wie ein Engel. Eines der frühesten Bilder, das Gainsborough von ihr gemalt hat, befindet sich, vielleicht in verkürztem Zustande, im Besitze des Lord Sackville in Knole. Sie erscheint im Brustbild, halb nach links gewendet, und schaut mit einem eigentümlich

Abb. 51. Herzogin von Devonshire. Besitzer: Herr Pierpont Morgan, New York.
(Zu Seite 81.)

schmachtenden Ausdruck ihrer großen, dunklen Augen zurück, an dem Beschauer vorbei, während ihre Hände lässig mit dem Brusttuch spielen. An ihre Schulter lehnt sich ein ernster, schwarzäugiger Knabenkopf, ihr Bruder Thomas. Das Bild scheint nach einer Stelle in einem Briefe Gainsboroughs an Jackson von Exeter, auf die Armstrong hinweist, im Jahre 1768 gemalt zu sein. — Derselbe

[Abb. 52. Gainsborough Dupont. Besitzer: Sir Edgar Vincent.
(Zu Seite 74.)

Thomas Linley begegnet uns um etwa fünfzehn Jahre älter in einem hübschen Brustbild der Wiener Liechtensteingalerie. Doch wird die Autorschaft Gainsboroughs in diesem Falle nicht ohne Grund bezweifelt, da die solide Malweise zu der lockeren Technik, die er um 1770 anwendete, wenig passen will. Um jene Zeit aber muß nach dem Alter des Dargestellten das Bild entstanden sein (Abb. 9). Späterhin hat Gainsborough die Züge der schönen Eliza noch in zwei Hauptbildern verewigt. Das eine, gegen das Ende seines Aufenthaltes in Bath entstanden (in der Dulwich Gallery bei London), stellt sie in einer Gruppe mit ihrer Schwester, der späteren Frau Tickell dar*). Eliza steht links, die Hände auf eine Gitarre gelehnt; ihre Schwester sitzt, ein Notenblatt auf den Knien, neben ihr auf einer Rasenbank (Abb. 8). Auf dem anderen, in London gemalten Bilde sehen wir das schöne Geschöpf als Mrs. Sheridan in der Pracht ihrer dunklen Locken mit einem lachsfarbenen Gewande bekleidet, unter einem Baume sitzen. Das Gemälde bildet eine Zierde der an Hauptbildern Gainsboroughs so reichen Sammlung des Lord Rothschild.

Doch zurück nach Bath. Unter den Auftraggebern Gainsboroughs in den ersten Jahren seines Aufenthaltes in der Stadt der warmen Quellen befanden sich auch einige Offiziere. Zu ihnen gehörte der alte Admiral Hawkins, von dem Herr F. Fleischmann ein prächtiges Porträt besitzt. Bemerkenswert ist es, daß hier schon eine ähnliche Farbenzusammenstellung wie später bei dem Meisterwerk der Mrs. Siddons vorkommt. Die blaue, goldbetreßte Uniform hebt sich von einem tiefroten Hintergrund ab (Abb. 5). Wenige Jahre später schuf er eines seiner größesten und bekanntesten Bildnisse, das des Generals Honywood — sein erstes Reiterporträt (im Besitz des Herrn Agnew in London). Es erschien auf der Londoner Frühjahrsausstellung 1765 und erregte den Beifall des jungen Königs in so hohem Grade, daß dieser es zu erwerben wünschte. Der General

*) Mrs. Arthur Bell: Thomas Gainsborough. London 1897, S. 53, weist das Bild einer viel späteren Zeit zu, den Jahren 1784 bis 1785. Sie zitiert dabei eine Stelle aus einem Briefe der Mrs. Tickell an ihre Schwester vom 2. November 1785, aus der indessen eben die frühere Entstehungszeit des Gemäldes hervorgeht: „Als ich gestern abend nach Hause kam, fand ich unser Bild von Gainsborough heimgekehrt, sehr verbessert und aufgefrischt“ usw. Das Bild war also damals vom Künstler selbst übermalt worden. Übrigens verbieten sowohl das Alter der Dargestellten wie die Technik des Bildes die Annahme einer so späten Entstehungszeit.

ſitzt in großer Uniform, im goldbetreßten, roten Rock über dem Bruſtpanzer, kerzengerade mit gezogenem Degen auf einem zierlich gebauten Braunen, als führte er ein Regiment in Parade vor. Man könnte einen unterhaltenden Kontraſt empfinden zwiſchen der feierlichen Feſtlichkeit dieſer Attitüde und der romantiſchen Wildheit der Landſchaft, durch die der General trabt. Doch darauf wollen wir nicht zuviel Gewicht legen. Die Landſchaft will als Hintergrund betrachtet ſein und erfüllt als ſolcher mit dem kräftigen Birkenſtamm rechts und dem hellen Himmelsraum links ihre dekorative Beſtimmung ganz vortrefflich. — Drei Jahre ſpäter, auf der letzten Ausſtellung der Künſtlergeſellſchaft, die er beſchickte, war Gainsborough mit einem andern Offiziersporträt vertreten, das beinahe als ein Gegenſtück zu dem eben erwähnten gelten konnte, mit dem des Kapitäns Auguſtus Hervey, des ſpäteren Grafen von Briſtol. Der wohlgenährte Herr mit den weichen Zügen eines blaſierten Lebemannes ſteht in beinah überzierlicher Haltung an einen großen Anker gelehnt, am Meeresſtrande. Die Rechte ſtemmt er in die Hüfte und in der Linken hält er ein großes Fernrohr wie ein Gigerl ſein Spazierſtöckchen. Links hinten auf dem Meere erblickt man ein Kriegsſchiff, vielleicht eben das, welches der Kapitän kommandierte. Der etwas pomphafte Aufputz des Porträts entſprach dem Geſchmack der Zeit ebenſoſehr, wie dem unſrigen wenig. Horace Walpole notierte dieſes als das beſte Porträt, das ihm bekannt ſei. Das Bild befindet ſich jetzt im Beſitz des Marqueß of Briſtol.

Die Gründung der Königlichen Akademie ſchien Gainsborough einen neuen Anſporn gegeben zu haben. Die acht Jahre in Bath hatten ihn in die erſte Reihe engliſcher Künſtler geſtellt und er wollte demgemäß in der Akademie auftreten. Zuerſt erſchien er hier 1769 mit vier Gemälden, 1770 mit ſechs Bildern und einem Zeichenbuch. 1771 hatte er außer zwei Landſchaften fünf Bildniſſe in ganzer Figur ausgeſtellt, 1772 gar vierzehn verſchiedene Sachen, unter denen ſich allerdings zehn gefirnißte Landſchaftsſtudien, wie er deren zu malen liebte, befanden. Nach damaliger Sitte wurden die Bildniſſe im Ausſtellungskatalog gewöhnlich anonym aufgeführt, als „Porträt eines Herrn, eines Edelmannes, einer Dame“, doch hat man auf Grund der handſchriftlichen Notizen, die Horace Walpole an den Rand ſeines Kataloges zu ſchreiben pflegte, manches identifizieren können. Wir wiſſen, daß unter den Dargeſtellten Lady Molineux, George Pitt (der ſpätere Lord Rivers), Garrick, Lady Suſſex mit ihrer Tochter, Lord und Lady Ligonier, ſowie die Herzogin von Montagu

Abb. 53. Weibliches Bildnis. British Museum

(Zu Seite 105.)

figurierten. Mit größester Wahrscheinlichkeit sind aus äußeren und stilkritischen Gründen einige weitere Bildnisse, so diejenigen des späteren Schwiegersohnes Gainsboroughs, des Hoboevirtuosen Fischer (in ganzer Figur, jetzt in Hampton Court), des Herzogs von Bedford, der Frau Henry Fane und des alten Lord Chesterfield in diesen Zeitraum zu verweisen. Sie alle zu nennen, geschweige denn auf die einzelnen einzugehen, würde zwecklos sein. Es befinden sich darunter manche Brustbilder, die als die stereotype Form bestellter Arbeit den Historiker wenig zu beschäftigen brauchen. Die National Portrait Gallery enthält einiges dergleichen (Herzog von Bedford, die Lords Amherst und Cornwallis). Als ein besonders glückliches Beispiel seiner anspruchsloseren Porträtkunst aus jener Zeit verdient das Bild des Schriftstellers und Schauspielers Colman (National Portrait Gallery) hervorgehoben zu werden, das ebensosehr durch psychologische Feinheit der Charakterdarstellung wie durch sein diskretes Kolorit gefällt (Abb. 14).

Unter den größeren Gruppenbildnissen ragt das der Gräfin von Sussex mit ihrer Tochter hervor, das auf der Akademieausstellung von 1771 erschien (jetzt im Besitz des Lord Burton). Die Gräfin sitzt in eleganter Haustoilette, mit einem feinen, schwarzen Spitzenschal um die entblößten Schultern nach links gewendet unter einem Baum. Sie ist nicht mehr jung — etwa fünfunddreißig Jahre alt und ebensowenig schön —, aber in Ausdruck und Haltung, wie sie den Kopf ganz leicht gegen die rechte Hand stützt, von ausgesuchter Distinktion. Das Töchterchen, die kleine Lady Pelderton, die mit zusammengelegten Händen neben der Mutter steht, trägt deren Züge, aber mit einem ganz anderen, keineswegs schüchternen Ausdruck. Wie sie uns so erscheint, traut man es ihr wohl zu, daß sie in dem zarten Alter von fünfzehn Jahren mit einem jungen Gutsnachbar davonlief, um sich in Gretna Green den Segen zu dem improvisierten Ehebund zu holen.

Mit größter Wahrscheinlichkeit ist um dieselbe Zeit das Bildnis entstanden, das als das berühmteste seiner Werke für alle Zeiten unzertrennlich mit Gainsboroughs Namen verknüpft ist. Das Bild bedeutet für unsern Künstler dasselbe, was die Darmstädter Madonna für Holbein, die Nachtwache für Rembrandt, die Sixtina für Raffael bedeutet. Wenn man Gainsboroughs Namen nennt, so denkt man zuerst an den blue boy, den „blauen Knaben" (Abb. 10). Ein schlanker Bursche von etwa sechzehn Jahren steht vor uns. Er ist phantastisch gekleidet in eine Tracht, die nicht die seine war, in ein van Dyck-Kostüm aus blauem Atlas. Ja, er ist vom Kopf bis zur Zehe ganz in Blau gehüllt. Um den linken Arm, den er in die Hüfte stemmt, hat er ein blaues Seidenmäntelchen gewickelt, das an seinem Nacken befestigt ist. Er trägt blaue Seidenstrümpfe mit weißen Knieschleifen, an den Schuhen abermals blaue, silbergestickte Schleifen und von dem Filzhut, den er in der Rechten lässig herabhängen läßt, wallt neben einer weißen eine blaue Straußenfeder. Hinter ihm dehnt sich, Braun in Braun gemalt, eine düstere Landschaft aus, nur links am Horizont leuchten ein paar bleiche Lichtstreifen aus dem bewölkten Himmel hervor. Aber die Miene des Knaben ist alles andere als düster, die braunen Augen blicken scharf und frisch, die roten Lippen glänzen und um den Mund spielt ein Ausdruck wie von verhaltener Laune. Alles an ihm ist lebendig, man meint, seine Brust müßte sich leise heben und senken. Es ist, als wäre der Knabe den Abhang dahergekommen und bliebe auf einmal vor uns stehen, in herausfordernder Haltung, als wollte er sagen: „Bin ich nicht prächtig so?" — Der Eindruck hat etwas Visionäres. Der Bursche steht so leibhaft, ungezwungen, so plötzlich da — und doch, wie fein ist der Umriß der Erscheinung erwogen und zusammengehalten! Nirgends eine scharfe Ecke, nirgends ein leerer Raum. Das Mäntelchen ist so geschickt drapiert, daß es gerade den Zwischenraum zwischen dem Rumpf und dem gespreizten Arm ausfüllt, und daß seine Falten von dem Ellbogen gefällig hinüberleiten zu dem Umriß des Oberschenkels. Der Knabe hat kein hübsches Gesicht, er ist auch nicht

von der kräftigen, edlen Rasse der englischen Gentry, der unser Gainsborough in seinen Bildnissen so manches schöne Denkmal gesetzt hat. Man sieht wohl, es ist ein Stadtkind; und die übermäßig hohe Stirne, die weichliche Struktur der Gesichtsmuskeln (man beachte die schlaffen Falten unter den Augen), deuten auf Dekadenz. Aber man vergißt das über dem siegreichen Eindruck des Lebens, das selten so wie hier in ein Bildnis gebannt worden ist.

In dem Salon der Herzogin von Westminster in Grosvenor House hängt gegenüber dem blauen Knaben das berühmteste Bildnis, das die Nachwelt von Sir Joshua Reynolds besitzt, die schöne Frau Siddons als tragische Muse. Unwillkürlich gleitet der Blick von einem zum anderen der beiden Meisterwerke. Gewiß, die Siddons ist ein schönes Weib und ein schönes Bild. Um sie zu verherrlichen, hat Sir Joshua sich die Wolken des Olymp und die Dämonen der Unterwelt geborgt. Aber jedes neue Geschlecht sieht das Übernatürliche mit anderen Augen an. Die Wolken und die Dämonen der Siddons sind uns fremd geworden. Sie muten uns an wie alte, verstaubte Opernkulissen. Und sehen wir dann wieder zum blauen Knaben hinüber, so denken wir: Leben bleibt Leben. Ein junges Menschenkind, frisch angeschaut und von Meisterhand frisch gemalt, kann nie veralten und wird zu den Menschen von 1970 sprechen, wie zu denen von 1770.

Abb. 54. William Pitt. Nach dem Kupferstich von J. K. Sherwin.

Es hat unter den Gelehrten beträchtliche Auseinandersetzungen darüber gegeben, ob dieses Bild um 1770 oder erst 1779 in London entstanden sei. Für die Beurteilung seines künstlerischen Wertes ist das vollkommen gleichgültig und für das Verständnis von Gainsboroughs Entwicklung wenigstens nicht sehr wichtig. Immerhin hat die geschichtliche Darstellung zu einer solchen Frage Stellung zu nehmen. Die Anhänger der späteren Entstehungszeit, die etwas wie eine populäre Tradition für sich in Anspruch nehmen können, bringen das Bild mit einer der akademischen Reden von Reynolds in Verbindung. Bei der Preisverteilung vom 10. Dezember 1778 sagte der Präsident in einer langen Auseinandersetzung über gewisse Grundsätze der Komposition und Beleuchtung folgendes: „Wiewohl es nicht meines Amtes ist, auf die Einzelheiten unserer Kunst einzugehen, möchte ich doch die Gelegenheit benutzen, um eines, wie ich glaube, nicht allgemein beachteten Mittels Erwähnung zu tun, mit welchem die venezianischen Maler jene große Wirkung hervorgebracht haben, die wir an ihren Werken sehen. Es sollte nämlich meiner

Abb. 55. Jack Hill mit seiner Katze. Metropolitan-Museum zu New York.
Nach dem Schabkunstblatt von Charles Turner. (Zu Seite 104.)

Ansicht nach ausnahmslos beobachtet werden, daß die Lichtmassen eines Bildes eine warme, weiche Farbe haben, Gelb, Rot oder ein gelbliches Weiß; und daß die blauen, grauen oder grünen Farben von diesen Massen fast ganz auszuschließen und nur zu verwenden sind, um die warmen Farben zu stützen und zu heben, für welchen Zweck auch eine kleine Menge kalter Farben genügen wird. Dieses Verfahren werde umgekehrt. Man lasse das Licht und die umgebenden Farben warm sein, wie wir es oft in den Werken der florentinischen und römischen Maler sehen, und es wird außer der Macht der Kunst selbst eines Tizian oder Rubens liegen, ein Bild prächtig und harmonisch zu machen"*). — Er führt dann Lebrun und Maratta als solche an, die sich durch Verstöße gegen diese Regel die koloristische Wirkung ihrer Bilder verdorben hätten. Ferner hätte er noch auf eine ganze Reihe von Großmalern seines Jahrhunderts verweisen können, die mit Vorliebe ein kaltes Ultramarinblau in das helle Zentrum ihrer Kompositionen hineingesetzt haben. Sollte er nicht aber auch an Gainsborough gedacht haben? — Daß Reynolds hier im Unrecht war, liegt auf der Hand. Er hatte, wie Armstrong richtig bemerkt, Ton und Farbe verwechselt. Blau ist nicht immer

*) Reynolds, Akademische Reden. Übersetzt von Ed. Leisching. Leipzig 1893. S. 141 142. Der Übersetzer hat hier im zweiten Satze, den Autor verbessernd, „einen warmen weichen Ton" geschrieben. Reynolds sagt aber colour.

eine kalte Farbe, ebensowenig wie Gelb und Rot immer warm sind. Wahr ist nur das eine, daß die Lichtmassen eines Bildes, von besonderen Ausnahmefällen abgesehen, naturgemäß einen warmen Ton haben sollten, auf diesen Ton kann aber jede Farbe gestimmt werden. Die Fama will nun, daß Gainsborough mit seinem blauen Knaben einen stummen Protest gegen Reynolds' theoretische Weisheit habe einlegen wollen. So etwas wäre ihm wohl zuzutrauen gewesen. In künstlerischen Dingen huldigte Gainsborough gewiß dem Grundsatz: Faire sans dire. Allein er hat noch in manchen anderen Porträts Blau zur herrschenden Note im Farbenakkord erhoben — mit besonders glänzendem Erfolge in seinem berühmten Bildnis der Frau Siddons in der National Gallery und in diesem Falle wäre die Entgegnung auf Reynolds noch schärfer gewesen, da hier Rot als Farbe des Hintergrundes zur Hebung des hellen Blau verwendet ist. Schließlich aber, und das ist das Wesentliche, entspricht die Malweise des blauen Knaben, die ziemlich kräftig und pastos ist, viel eher dem Stil Gainsboroughs um 1770 als der leichten, zarten Technik, die er zehn Jahre später anwendete. Zur Bekräftigung der Annahme der früheren Entstehungszeit führt Armstrong noch zwei Zeugen an. John Thomas Smith berichtet in seinem „Book for a rainy day" über eine Unterhaltung, die er 1832 mit dem damals dreiundneunzigjährigen Maler John Taylor hatte. Dieser Greis erzählte, er habe Gainsborough gekannt und erinnere sich, einmal seinen alten Lehrer Francis Hayman ganz entzückt gesehen zu haben über das Bild eines blauen Knaben von Gainsborough. Er wußte ferner, daß dieser in Blau gekleidete Jüngling ein reicher Eisenhändler in Soho gewesen sei. Das trifft auf den blue boy zu, der mit seinem bürgerlichen Namen Jonathan Buttall hieß und der junge Erbe eines blühenden Eisengeschäftes gewesen war, das er 1786 nach dem Tode seines Vaters überkommen hatte. Hayman war 1776 gestorben — also drei Jahre vor der behaupteten Entstehung des Bildes. — Als anderer Zeuge wird die Malerin Mary Moser angeführt, die 1770 in einem Briefe an Heinrich Füßli (Fuseli) die Bemerkung machte: „Es hieße nur Ihnen erzählen, was Sie schon von der Ausstellung von 1770 wissen, daß Gainsborough sich selbst übertroffen hat in dem Porträt eines Herrn in einem van Dyck-Kostüm." — Das beweist freilich nicht viel, indessen würde unter den verschiedenen männlichen Bildnissen, die Gainsborough in der Tracht des siebzehnten Jahrhunderts gemalt hatte, kein anderes dies außerordentliche Lob so sehr verdienen wie der blaue Knabe.

Immerhin darf man auf diese äußeren Zeugnisse nur insoweit Gewicht legen, als sie die Überzeugung, die wir aus der stilkritischen Vergleichung gewonnen haben, bekräftigen. Miß Moser hätte ja möglicherweise auch an ein anderes Bild

Abb. 56. Junge Mutter. British Museum. (Zu Seite 105.)

denken können und alte Herren von dreiundneunzig Jahren werden wohl einmal von ihrem Gedächtnis im Stiche gelassen und sind imstande, in der Erinnerung Früheres und Späteres miteinander zu verwechseln. Nur das eine muß noch gesagt werden. Den Umstand, daß Master Buttall ein Londoner war und daß Gainsborough um 1770 in Bath seinen Wohnsitz hatte, kann man unmöglich gegen die frühe Entstehungszeit des Bildes anführen. Denn, wenn schon der junge Buttall sehr wohl einen Aufenthalt in Bath hätte nehmen können, so wissen wir umgekehrt ganz genau, daß Gainsborough sich keineswegs vor Reisen gescheut hat, vielmehr während er in Bath wohnte, des öfteren nach London und nach verschiedenen Ortschaften der benachbarten Grafschaften hinüberfuhr.

Der blaue Knabe mag uns den Anlaß geben, einer Gruppe von Bildnissen, zum Teil aus späterer Zeit, zu gedenken, in denen gleichfalls die Tracht van Dycks verwendet worden ist. Man könnte sich darüber wundern, daß eine Zeit wie das Rokoko, die für beide Geschlechter eine so malerische Tracht bereit hatte — mit der Möglichkeit alle Farben nach Wahl zu verwenden — auf ein historisches Kostüm zurückgriff. Wenn wir heutzutage in dem Elend des schwarzen Rockes, den wir uns auferlegt haben, zuweilen nach einer Vermummung greifen, ehe wir uns porträtieren lassen, so ist das sehr verständlich. Allein, man muß es sich vergegenwärtigen, daß die Phantasie des achtzehnten Jahrhunderts behender war als die des neunzehnten und daß die Leute an einer theatralischen mise en scène keinen Anstoß nahmen. Die Allegorie, die wir in verblendeter Pedanterie lange Zeit verpönt hatten, wurde in ausgiebigem Maße und nicht zum Schaden der dekorativen Malerei verwendet. Man trug sie sogar unbedenklich in eine so reale Aufgabe der Kunst wie das Bildnis hinein. Zum mindesten war ein Aufputz mit symbolischen Attributen für Staatsporträts der französischen Kunst seit Ludwig XIV. lange Zeit die Regel. Wenn man im Leben etwas war, so wollte man im Bilde noch mehr bedeuten. Jeder Fürst wurde als mächtiger Herrscher, jeder Geheimrat als Staatsmann, jeder Schriftsteller als großer Gelehrter oder Dichter dargestellt. Und wenn die Lebensstellung des Betreffenden zu solchen Apotheosen schlechterdings keinen Anlaß bot, so schlüpfte man gern in ein ideales Gewand und hübsche, junge Damen ließen sich als Schäferinnen malen. In England war man in diesen Dingen, dem Volkscharakter entsprechend, am nüchternsten. Es gibt keinen englischen Rigaud, und Reynolds war der Zustimmung seiner Hörer gewiß, wenn er in einer seiner akademischen Reden sich sehr abfällig über die Prahlerei des französischen Porträtstils ausließ. Da war denn das van Dyck-Kostüm, nebenbei gesagt eine englische Spezialität, eine verhältnismäßig bescheidene Konzession an den Zeitgeschmack. Man brachte auf diese Weise auch dem Genius des Meisters, der in keinem Lande populärer war als in England, seine Huldigung dar. Übrigens kopierte man das Kostüm des siebzehnten Jahrhunderts nicht mit archäologischer Gewissenhaftigkeit, sondern ließ es sich von seinem Schneider zurechtmachen. Als entschiedene Vorteile gegenüber der damaligen Mode konnten wenigstens bei Herrenbildnissen der breite Spitzenkragen gelten, der das Gesicht so überaus glücklich begrenzt, und die Möglichkeit, schöne Haare in ihrer natürlichen Farbe rein malerisch anzuordnen. Mit Takt beschränkte man das Kostüm auf Jünglinge und junge Damen.

Eine Reihe ganz besonders gefälliger Bildnisse Gainsboroughs haben wir dieser Modelaune zu verdanken. Herzog Alexander von Hamilton und sein Bruder Lord Archibald (im Besitze des Lord Rothschild), der spätere Staatsmann Canning als Knabe (beim Marqueß of Clanricarde), zwei Bildnisse des Master John Plampin (bei den Herren Almack und Oliverson), eines von Gainsboroughs Neffen Gardiner (beim Rev. E. R. Gardiner), sind hier zu nennen. Ein Studienkopf von entzückender Frische der malerischen Behandlung stellt Gainsboroughs Neffen und Schüler Dupont dar (Sir Edgar Vincent) (Abb. 52). Das bedeutendste dieser Gruppe nächst dem blue boy ist indessen der in rosa Atlas gekleidete

Knabe, der als „pink boy“ eine der Perlen in der Sammlung des Barons Ferdinand Rothschild bildet — ein blondes Bürschchen von höchstens zwölf Jahren, dessen liebenswürdiger Kinderausdruck sehr geschickt mit einer kavaliermäßigen Stellung vereinigt ist (Abb. 11). Wenn schon hier die Tracht van Dycks in einer für unseren Geschmack nicht ganz erfreulichen Weise durch Tressen und Puffen zurechtgeschneidert ist, so gilt das in noch höherem Grade von zwei schönen und berühmten Damenporträts. Die Hon. Mrs. Duncombe, die spätere Gräfin v. Radnor, trägt ein Kostüm, das im wesentlichen der Mode ihrer Zeit entspricht,

Abb. 57. Das Landmädchen. Besitzer: Herr G. L. Bassett. Nach dem Stich von J. Wheatley.
(Zu Seite 104.)

nur die geschlitzten Puffärmel, der aufstehende Spitzenkragen, das seidene Federhütchen, das sie in der linken Hand hält, und die phantastische Garnierung des Kleides mit Perlen sind Anklänge an eine ältere Tracht oder sollen es sein, Zutaten, die der Erscheinung für unser Gefühl etwas Bühnenhaftes verleihen. Das Bild befindet sich im Besitz des Lord Rothschild. Das berühmte Bild der Nationalgalerie zu Edinburg, das die junge schöne Frau Graham darstellt, erweckt in verstärktem Maße denselben Eindruck (Abb. 12). Das seidene Federhütchen balanciert auf der hohen Frisur. Die ganze Haltung der Dame hat etwas bei Gainsborough ungewöhnlich Zurechtgemachtes. Die Säule, die in einsamer Pracht in einer Parklandschaft steht, ist nur dazu da, um dem linken Arm der Mrs.

Graham eine Stütze zu bieten; auch die einzelne Straußfeder in ihrer Rechten macht den Eindruck der verlegenen Aushilfe. Der erste Anblick des Bildes läßt freilich derlei Bedenken nicht aufkommen, denn die Schönheit und der rührend mädchenhafte Ausdruck des holden Geschöpfes nehmen den Beschauer ebensosehr gefangen wie die Pracht des Kolorites: Rot und ein diskretes Gelblichgrau inmitten einer neutral bräunlich gehaltenen Umgebung. Der Aufwand, den Gainsborough in diesem letztgenannten Falle glaubte machen zu müssen, war übrigens möglicherweise von dem Besteller — dem Gatten der Dame — gewünscht worden. Es heißt jedenfalls, daß ein anderes Porträt, das die Schöne als Hausmädchen darstellt, nicht angenommen worden sei. (Das Bild befindet sich jetzt im Besitz des Grafen von Carlisle.)

Ein Teil der zuletzt genannten Bildnisse ist bereits in London entstanden und wir haben damit den letzten Abschnitt von Gainsboroughs künstlerischer Laufbahn, der sich in der Hauptstadt abspielte, bereits betreten. Diese letzten vierzehn Jahre seines Lebens werden gewöhnlich als seine Glanzzeit gefeiert. Im ganzen genommen, waren sie es auch wohl. Nie hatte er zuvor eine so vornehme Klientele besessen, nie waren seine Einkünfte so groß gewesen. Nur muß man es sich vergegenwärtigen, daß seine künstlerische Entwicklung im wesentlichen abgeschlossen war ehe er nach London übersiedelte. Er hat sich in London keine Aufgaben gestellt, die er nicht auch in Bath schon gelöst hätte. Zwischen seiner Tätigkeit dort und hier bestand keine scharfe Grenze. Die Mittel seiner Kunst hatte er sich in Bath alle erworben. Nur das Eine war an ihm — wie an jedem großen Maler — einer fast unbegrenzten Weiterentwicklung fähig: die freie und leichte Beherrschung dieser Mittel.

Es ist nicht leicht, mit Sicherheit anzugeben, welche Bildnisse in den ersten Londoner Jahren — seit 1774 — entstanden waren, da Gainsborough die Ausstellungen der Akademie in dieser Zeit nicht beschickte und im übrigen, wie wir bereits bemerkt haben, der Gewohnheit seiner Zeitgenossen folgend, seine Bilder nicht zu datieren pflegte. Daß Gainsborough den akademischen Ausstellungen fernblieb, scheint seinen Grund in einer Meinungsverschiedenheit mit Reynolds oder dem Senat der Akademie gehabt zu haben. Erst seit 1777 beteiligte er sich wieder an den Ausstellungen bis zu dem fatalen Bruch mit der Akademie im Jahre 1783. — Mit größester Wahrscheinlichkeit kann man indessen annehmen, daß einige Bildnisse von Mitgliedern der königlichen Familie bald nach Gainsboroughs letztem Domizilwechsel entstanden seien. Früher in Bath hatte er nur einmal einen Prinzen porträtiert, den Herzog von Cumberland, den jüngeren Bruder des Königs, der bei Hofe nicht zum besten angeschrieben war. Wir wissen aber, daß Georg III. seit Jahren mit besonderem Wohlgefallen Gainsboroughs Werke in den Akademieausstellungen bemerkt und verfolgt hatte. So wird es begreiflich, daß er ihn alsbald in ausgedehntem Maße als seinen bevorzugten Porträtmaler beschäftigte. Sonderlich interessante Aufgaben waren es nicht, die unseres Meisters hier warteten. Unwillkürlich gedenkt man Philipps IV. von Spanien und seines großen Hofmalers. Georg sah ebenso unbedeutend, aber weniger rassig als Philipp aus. Die Königin Charlotte, eine mecklenburgische Prinzeß, die aus lauter Wochenbetten und Kinderstubensorgen kaum zu sich selber kam, scheint außer für ihren Gemahl wenig verführerisch gewesen zu sein — ein stereotyp lächelndes Gesicht mit müden, weichen Zügen. Und dann die endlose Schar der königlichen Kinder — fast lauter gesunde, frische Gesichter, aber kleine Prinzen und Prinzessinnen, bei denen die natürliche kindliche Munterkeit, wenigstens solange sie dem Maler saßen, durch die Haltung höfischer Etikette gedämpft war. Dazu kam für den König und die älteren Prinzen das nicht sehr erfreuliche Rot und Blau der englischen Uniform. Der einzige Charakterkopf in dieser erlauchten Reihe war der des jungen Prinzen von Wales, der sich, während Gainsborough in London lebte, aus einem hübschen, aufgeweckten Jungen zu dem heillosen

Tunichtgut entwickelte, der vielmehr durch seine Streiche als durch seine Taten einen Weltruf erlangte.

Das früheste der königlichen Bildnisse ist vielleicht dasjenige in den Staatsgemächern zu Windsor, welches den Monarchen im Ornat des Hosenbandordens darstellt, einen Federhut in der Hand, repräsentativ, feierlich und künstlerisch ziemlich gleichgültig. Es ist übrigens eines der wenigen Bilder Gainsboroughs mit einem deutlichen Pentimento. Die Beine waren ursprünglich zu lang geraten

Abb. 58. Die kämpfenden Hunde. Besitzer: Lord Iveagh.
Nach dem Schabkunstblatt von Henry Birche. (Zu Seite 105.)

und sind nachträglich übermalt worden. Ebenda befindet sich noch ein zweites Bild des Königs in ganzer Figur in Uniform und ein Brustbild, gleichfalls in Uniform. Das letztere hängt mit den Brustbildern der Königin und der königlichen Kinder in dem Privat-Audienzsaal.

Gleichfalls in der ersten Zeit seiner Beschäftigung für den Hof sind die lebensgroßen Bildnisse des Königspaares entstanden, die jetzt in der unwirtlichen Ahnengalerie des Hauses Hannover in Herrenhausen ein verlassenes Dasein führen. Der König steht barhaupt, einen Spazierstock in der Rechten, den Hut in der Linken, vor einem landschaftlichen Hintergrunde. Er trägt die sogenannte Windsor-

uniform, blauen Rock mit rotem Kragen, weiße Weste und Beinkleider und hohe Stiefel. Die Königin, in schlichtem weißen Seidenkleid und schwarzer Spitzenmantille, scheint von einem Spaziergang aus dem Parke ins Schloß zurückzukehren. Die Art, wie sie mit beiden Händen die Mantille erfaßt, ist nicht ohne Anmut. Überhaupt verdient, wie so oft bei Gainsborough, auch hier das Damenbildnis vor seinem Gegenstück den Vorzug. Sehr ähnlich aufgefaßt ist das wenig später entstandene Bildnis der Königin, das vor einigen Jahren aus dem Besitz des württembergischen Königshauses in die Stuttgarter Gemäldegalerie gelangt ist. Man hat dieses Gemälde vielleicht etwas über Verdienst gefeiert. Unstreitig gehört es zu Gainsboroughs schwächeren Leistungen und wird meines Erachtens an künstlerischem Werte entschieden übertroffen von dem weit anspruchsloseren anderen Gainsborough der Stuttgarter Sammlung, dem Kinderköpfchen des Prinzen Octavius. Das rosig frische, etwas puppenhafte Gesicht des Knaben erscheint in einer überaus reizenden Farbenharmonie, die durch das blasse Rötlichgelb der Jacke, das Blau der seidenen Schärpe und das Violett des dunklen Himmels gebildet wird. Brustbilder des Königspaares — der Monarch in Windsoruniform, die Königin in weißem Kleide mit schwarzer Mantille und weißer Haube — befinden sich auch im fürstlichen Schlosse zu Arolsen. Sie seien hervorgehoben, weniger wegen ihrer ausgezeichneten Qualität als wegen der Seltenheit Gainsboroughscher Werke in Deutschland. — Im übrigen muß man sagen, daß die königlichen und prinzlichen Bildnisse nicht zu den erfreulichsten ihres Meisters gehören (Abb. 25 bis 41). Man glaubt es ihnen anzumerken, daß bei diesen Aufträgen, die mehr Ehre als Anregung brachten, das Herz des Künstlers wenig beteiligt war. Unter Verzicht auf irgendwelche Ausschmückung, auf Veredeln oder Interessantmachen malte er sie schlecht und recht herunter, nur auf die Ähnlichkeit bedacht. Damit leistete er indessen vielleicht gerade das, was man von ihm erwartete. Der Beifall des Hofes beweist es. Dabei gibt es natürlich auch hier Ausnahmen. Einen Charakter, der ihn künstlerisch fesselte, verstand er sehr fein — gleichsam spielend — aber deutlich genug wiederzugeben. In dem kleinen Herzog von Cumberland glauben wir den hochmütigen Ernst August von Hannover vorauszuahnen (Abb. 36). Und der Prinz von Wales ist vollends ein Meisterwerk seiner Charakteristik. Es ist kaum möglich, in das hübsche, regelmäßige Gesicht eines etwa neunzehnjährigen Jünglings mehr Übermut und frivolen Leichtsinn hineinzulegen (Abb. 32). Auch malerisch ist das Bild am leichtesten und anziehendsten unter der Reihe behandelt. Es kann wohl sein, daß der Prinz, der im persönlichen Verkehr sehr gewinnend sein konnte, den Maler am meisten interessiert hat. In ihrem Temperament fanden sie Berührungspunkte. Später hat Gainsborough den Prinzen noch oft gemalt, einmal in ganzer Figur neben seinem Pferde stehend. Das Gemälde, jetzt im Besitz des Earl of Zetland, war für einen seiner lustigen Kumpane bestimmt, den Obersten St. Leger, der dem Prinzen dafür als Gegengabe sein eigenes entsprechend angeordnetes Bildnis verehrte. Beide Bilder erschienen auf der Akademieausstellung des Jahres 1782. St. Legers Porträt befindet sich jetzt in Hampton Court. Der elegante Kavalier, der Oberstleutnantsuniform trägt, lehnt in lässiger Haltung an seinem Pferde, während er den rechten Arm auf einen abgebrochenen Baumstamm stützt. Roß und Reiter sind gleich rassig. Man beachte die zierlichen Hände und schmalen Füße St. Legers. Er ist der Typus eines jungen Gentleman — aber eines Gentleman von jenem gefährlichen Schlage, der das Prestige seines Standes untergräbt. Es werden von ihm heillose Geschichten erzählt, die man gerne glaubt angesichts dieses müden, sinnlichen Blickes und der verhaltenen Laune, die den Mund umspielt. — Um dieselbe Zeit, da diese beiden Bildnisse entstanden, hat Gainsborough ein anderes Mitglied des prinzlichen Kreises gemalt, Mrs. Robinson, die durch ihre Schönheit und Eleganz in der Lebewelt und in der Kunst ihrer Zeit eine der bekanntesten Persönlichkeiten wurde. Unter dem

Namen Perdita ist ihr Bild, von ähnlicher Popularität umgeben wie das der schönen Lady Hamilton, auf die Nachwelt gekommen. Sie war zur Schauspielerin ausgebildet und debütierte im Jahre 1779 als Julie in Shakespeares Tragödie

Abb. 59. Bauernkinder. Nationalgalerie zu London.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 104.)

mit dem Erfolge, daß sie sofort die Geliebte des Prinzen wurde. Das Verhältnis dauerte bis zum Jahre 1784, als der Prinz sein Herz einer anderen Schönen, der Mrs. Fitzherbert schenkte. Von den Bildnissen, die Gainsborough von ihr

Abb. 60. Die Holzknechte. British Museum. (Zu Seite 105.)

gemalt hat befindet sich das bekannteste in der Wallace Collection in Hertford House. (Eine Skizze davon, von der wir eine Reproduktion geben, in Windsor. Abb. 79.) Verschiedene Künstler waren seinerzeit bemüht, das Bild der schönen Hetäre zu verewigen. Sie war eine der wenigen Personen, die von allen den drei rivalisierenden Meistern gemalt worden ist, außer von Gainsborough auch von Reynolds und Romney. In dem großen Saal der Wallace Collection hängt von jedem dieser drei ihr Bildnis. Man fühlt sich zum Vergleiche aufgefordert. Romney schildert sie als ein gutes, liebes Mädchen, Reynolds in einem leicht skizzierten Profilbild als eine indolente Schöne. Beide vermögen durch psychologische Charakterschilderung kaum zu fesseln. Anders Gainsborough. Er zeigt uns eine blasierte, pikante, junge Weltdame mit dem kalten Blick der nur mit sich selbst beschäftigten Kokette. So erscheint uns Perdita am glaubhaftesten und doch hat Gainsborough sich gewiß über die Mittel seiner Charakteristik am wenigsten den Kopf zerbrochen, sondern sie in seiner rasch improvisierenden Art abgemalt wie sie eben vor ihm saß, ein Miniaturbild des Prinzen in der Hand und ihren Schoßhund neben sich. Das Bild ist technisch ungemein leicht und anmutig behandelt und koloristisch überaus reizend. Ein helles, lachsfarbenes Seidenkleid mit weißen Volants und blassen, blaugrauen Schleifen hebt sich zart wie welkende Rosenblätter von dem tiefen, samtartigen Braun eines Baumes und rötlichbraunen Erdreich ab. Besondere Beachtung verdient als ein Stück vortrefflicher Tiermalerei der Schoßhund, ein munterer, weißer Spitz. Die Nachfolgerin der Schönen in der Gunst des Prinzen, die katholische Mrs. Fitzherbert, ist gleichfalls von Gainsborough porträtiert worden. Ein Brustbild von ihr mit aufgestütztem, rechten Arm befindet sich in der Sammlung des Herrn Arthur Sanderson — ein hübsches distinguiertes Gesicht von nationalenglischem Habitus. Indessen scheint sie für einen Maler weiblicher Anmut wie Gainsborough doch ein nicht ganz so verlockendes Modell gewesen zu sein wie die schöne Perdita.

Unter den übrigen Bildnissen der königlichen Familie und ihrer Umgebung ist eines der anziehendsten das ovale Hochbild in Windsor, das den Herzog Heinrich Friedrich von Cumberland mit seiner Gattin, der früheren Witwe des Obersten Luttrell, in dreiviertel lebensgroßen Figuren darstellt (Abb. 24). Die Bewegung des Paares, das langsam durch einen Park promeniert, ist ausgezeichnet beobachtet. Die Begleiterin der Herzogin ist nicht besonders geschickt in die Komposition hineinbezogen, indem sie rechts hinter dem Paare sitzend erscheint,

als sähe sie den beiden mit sentimentaler Miene nach. Das Bild gehörte zu der kleinen Kollektion, mit der Gainsborough nach vierjähriger Unterbrechung 1777 wieder in der Akademie erschien. Ein anderes Porträt von Mitgliedern des Königshauses gab, wie wir gesehen haben, sechs Jahre später den Anlaß zum vollständigen Bruch Gainsboroughs mit der Akademie — das Bild der drei ältesten Prinzessinnen Charlotte, Sophie und Elisabeth, das, einst für Carlton House bestimmt, jetzt in Buckingham Palace seinen Platz gefunden hat (Abb. 28). Über die Komposition der Gruppe gibt die kleine Skizze im South Kensington Museum, von der wir eine Abbildung bringen, Aufschluß (Abb. 27). Figürliche Komposition war nie Gainsboroughs stärkste Seite. So sind denn auch hier die Damen zusammengestellt, etwa wie es heutzutage ein Hofphotograph machen würde. — Das danach ausgeführte Bild ist durch eine oben und namentlich unten vorgenommene Verkürzung derartig verstümmelt, daß nunmehr die arme Prinzeß Elisabeth, die Jüngste, wie eine Zwergin rechts neben ihren schlanken Schwestern aus dem Rahmen herausragt. Der Farbenakkord wird in diesem Falle durch Gelb und Blau gebildet.

Da Gainsborough während der vierzehn Jahre seines Londoner Aufenthaltes die Akademieausstellungen nur sechsmal beschickt hat, so ist die Entstehungszeit der allermeisten Werke seiner letzten Periode nur aus stilkritischen Gründen annähernd zu vermuten, nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Für Gelehrte und Sammler ist diese Ungewißheit oft peinlich gewesen, denn keine Zeit von Gainsboroughs künstlerischer Laufbahn steht höher im Ansehen, für keine seiner Bilder werden größere Summen bezahlt als für diese Londoner Bildnisse. Gewiß hat dafür der Umstand mitgesprochen, daß eben jetzt eine Reihe der anmutigsten und schönsten Frauen vor seiner Staffelei saßen, Mrs. Sheridan, die Herzogin von Devonshire, Mrs. Beaufoy, Mrs. Lowndes-Stone-Norton, die Ladies Sheffield und Mulgrave und so manche andere (Abb. 22, 44 bis 51). Allein bedeutsamer war es doch, daß Gainsborough erst jetzt den Gipfel seiner außerordentlichen Meisterschaft als Maler erreichte. Nie zuvor hatten seine Bilder

Abb. 61. Der Holzhacker im Sturm.
(Das Original, früher im Besitz des Lord Gainsborough, ist verbrannt.)
Nach dem Schabkunstblatt von Peter Simon. (Zu Seite 104.)

diese Leuchtkraft und diese hinreißende Leichtigkeit der Pinselführung besessen. Er bot jetzt die reifen Früchte einer jahrzehntelangen stets auf dieselben Ziele gerichteten Arbeit. Es ist ja eine Beobachtung, die wir bei allen großen Malern erneuern, deren Bestreben auf die Darstellung der spezifisch malerischen Probleme des Lichtes und der Farben gerichtet ist, daß sie im Alter die Ausdrucksmittel ihrer Kunst immer leichter, sicherer und geistreicher handhaben. Man denke an Tizian, Rembrandt, Frans Hals oder an Velazquez. Von dem Geschmack des großen Haufens entfernen sich diese Meister freilich damit. Wo der Einsichtige den Maler in seiner höchsten Vollkraft bewundert, hat das profanum vulgus vermutlich immer von Flüchtigkeit, mangelhafter Ausführung und Kleckserei geredet. Auch Gainsborough sind diese Vorwürfe nicht erspart gewesen, sogar, wie wir gesehen haben, nicht von Reynolds, der es doch besser hätte wissen müssen. Wenn ihm gleichwohl die Gunst der vornehmen Welt, von der er lebte, unvermindert erhalten blieb, so hing das mit Vorzügen zusammen, die wir — ohne sie unterschätzen zu wollen — doch nicht als die besten seiner Gaben bezeichnen möchten.

Zunächst wußte er, nach dem übereinstimmenden Zeugnis seiner Zeitgenossen, die Ähnlichkeit überraschend sicher zu treffen. Sodann aber — und das war in den Augen seiner Klienten natürlich noch wichtiger — verstand er es, ohne der Ähnlichkeit Abbruch zu tun, einen jeden in das vorteilhafteste Licht zu setzen. Ohne irgendwelchen Aufwand an bedeutenden Gebärden und Stellungen, ohne den allegorischen und mythologischen Krimskrams, den seine Zeitgenossen liebten, verlieh er den Männern Würde, den Jünglingen frische Lebenskraft, den Frauen Anmut und allen zusammen jene zurückhaltende Vornehmheit, die eine Zierde der guten englischen Gesellschaft war und ist. Und bei keinem erschienen diese Vorzüge so ungesucht, so selbstverständlich wie bei ihm.

Von den Bildnissen dieser Periode besitzt die Londoner Nationalgalerie wenigstens zwei der bedeutendsten, den Dr. Ralph Schomberg und die schöne Schauspielerin Siddons. Schomberg steht im gelblichroten Samthabit barhäuptig, den Dreimaster in der Rechten und die Linke auf den Rohrstock gestützt, in einer Landschaft (Abb. 23). Seine Haltung ist aufrecht und geschlossen, der Blick beobachtend, als erwarte er einen ihm nahenden Bekannten, sein Gesichtsausdruck bekundet den erfahrenen, wohlwollenden Menschenkenner und Berater, und der ganze Mann ist vom Scheitel bis zur Sohle jeder Zoll ein Gentleman. Während die Farbengebung in diesem Fall äußerst diskret ist — lauter braune, gelbe, rötliche Töne mit bläulichem Grau in der bewölkten Atmosphäre — hat Gainsborough in dem berühmten Porträt der Mrs. Siddons eine energischere koloristische Wirkung erstrebt (Abb. 15). Armstrong hat mit Recht darauf hingewiesen, daß in diesem Bilde wie in keinem andern die Theorie Reynolds' praktisch widerlegt sei, nach der an den hellen Partien eines Gemäldes die kalten Farben des Spektrums vermieden werden müßten. Gainsborough, der durchgehends ein kühleres Kolorit als Reynolds anwendet, hat hier das Rot, das Reynolds vorzugsweise als Lichtfarbe empfiehlt, in den Hintergrund verbannt. Die Dame sitzt vor dem tiefen, satten Rot eines schweren Vorhangs. An den beleuchteten Teilen des Bildes bildet dagegen Blau, in den Streifen des hellen Seidenkleides, die herrschende Farbe. Einige untergeordnete koloristische Werte, in dem lachsfarbenen Atlaspelz, dem braunen Muff, dem großen schwarzen Federhut, vervollständigen das Ganze zu einem ebenso reichen, wie fein abgestimmten Farbenakkord. Reynolds hat mit all seiner Theorie nie eine solche koloristische Wirkung erzielt. Das kluge, feingeschnittene Gesicht der Schauspielerin mit der großen, aber wohlgeformten Nase hat jenen südländischen Habitus, dem man nicht selten im Osten Londons begegnet, und der manchmal an semitische Typen erinnert. Die Siddons zählte neunundzwanzig Jahre, als Gainsborough sie malte. Ein Jahr zuvor (1783) war sie von Reynolds in dem berühmten Bilde der Grosvenor Gallery als tragische Muse porträtiert worden. Das dritte große Bildnis, das die Nationalgalerie aus jener

Periode Gainsboroughs besitzt, die Familie Baillie, kann den Vergleich mit diesen beiden Meisterwerken nicht wohl aushalten (Abb. 16). Die Vorzüge, die keinem der späteren Gainsboroughs fehlen, das fein erwogene, zarte Kolorit und die leichte Pinselführung, schmücken auch dieses Gemälde, allein sie können dem Beschauer nicht über die Mängel der linearen Komposition und der Figurenzeichnung hinweghelfen. Am Gruppenbildnis ist Gainsborough fast immer gescheitert. Nur einmal ist ihm ein solcher Vorwurf meisterlich gelungen — in dem berühmten Bildnis des Herrn Hallett und seiner jungen Frau, das unter dem populären Namen des morning walk eine Zierde der Sammlung des Lord Rothschild bildet. Der Maler hat mit dem Psychologen in dieser liebenswürdigen Schilderung eines jungen Eheglücks gewetteifert. Der Gatte, der im Gefühl seiner neuen Ehestandswürde gravitätisch, doch mit einem Anflug von Befangenheit, daherschreitet — die junge Gattin an seinem Arm, die in holder Verwirrung das zarte Gesicht ein wenig von dem Geliebten abwendet — der Spitz, der zutraulich an der Herrin hinaufspringt — die drei Wesen sind innig miteinander vereinigt, so lebenswahr und fein beobachtet in ihren gegenseitigen Beziehungen, daß man meint, die Eingebung einer glücklichen Stunde, die nicht wiederkehrt, habe hier den Maler sofort das Rechte treffen lassen. Das würdige Seitenstück zu diesem Meisterwerk und wohl das schönste, wenn auch nicht bekannteste von Gainsboroughs Einzelbildnissen, die liebenswürdig lebendige Frau Lowndes-Stone Norton, befindet sich im Besitz der gleichen Familie, bei Herrn Alfred von Rothschild (Abb. 46).

Abb. 62. Lavinia. Nach dem Stich von Fr. Bartolozzi.
(Zu Seite 104.)

Doch anstatt uns in eine Beschreibung der vielen im Privatbesitz zerstreuten Bildnisse zu verlieren, die ohne Abbildungen unfruchtbar sein würde und bei der es ohne mannigfache Wiederholungen nicht abgehen könnte, mag uns hier eine kurze zusammenfassende Betrachtung von Gainsboroughs Bildnissen vergönnt sein.

Als Porträtist hat Gainsborough begonnen und geendet und als solcher lebt er in seinen berühmtesten Werken im Gedächtnis der Nachwelt. Es wäre aber sehr verkehrt, aus diesen Tatsachen zu schließen, daß Gainsborough, dem Zuge seines Herzens folgend, diese Aufgabe bildender Kunst zu der vornehmsten seines Lebens erwählt habe. Er hat porträtiert um zu leben, weil das Bildnis die einzige Form des Gemäldes war, durch die zu seiner Zeit ein Künstler zu Wohl-

Abb. 63. Die Bauernkinder. Nach dem Schabkunstblatt von Henry Birche. (Zu Seite 104.)

stand und Ehren gelangen konnte. So ist er aus unzulänglichen Anfängen des Autodidakten an der ewig wiederholten Aufgabe zum Meister erwachsen. Währenddem hat er seinen Beruf dazu — wenn man will, erst nachträglich — entdeckt. Denn allerdings war er durch seinen künstlerischen Charakter zum Bildnismaler berufen wie wenige. Ein scharfer, beobachtender Blick, ein vorurteilsfreier, behender Geist, durch keine Neigung zu doktrinären Gedankengängen beengt, ein lebhaftes Gefühl, den verschiedensten menschlichen Regungen zugänglich — das waren zu allen Zeiten die wertvollsten Gaben für den Bildnismaler, der die äußere Erscheinung verschiedenster Menschen nicht nur abmalen, sondern vielmehr *deuten* soll. Und das vermochte Gainsborough. Er hat in den Charakteren vieler Menschen gelesen wie in aufgeschlagenen Büchern. Der ehrenfeste alte Admiral Hawkins und der eitle Kapitän Hervey, der fromm einfältige Orpin und die liederlichen Lebemänner Prinz von Wales oder St. Leger, die vornehm strenge Gräfin Spencer und die Kokette Perdita, der unverdorbene, kräftige Knabe Canning und der frühreife, großstädtische blue boy — so viele Paare, so viele widersprechende Gegensätze der Charaktere. Und doch ist einem jeden sein Recht geworden. Jeder ist rein in seiner Art geschildert, ohne daß man sagen könnte, Gainsborough habe für den einen oder den andern Partei genommen. Man darf darum aber keineswegs annehmen, daß Gainsborough der Meister einer kalten, unpersönlichen Beobachtung gewesen sei. Im Gegenteil — wir wissen es aus verschiedenen urkundlichen Berichten und seine Bilder bestätigen es uns, wenn wir sie genau betrachten — er bedurfte persönlicher Sympathie um ein gutes Porträt zu malen. Nur hatte er eben die Fähigkeit, mit erstaunlich verschiedenartigen Menschen zu sympathisieren.

Immer wieder muß man, um Gainsborough zu verstehen, an sein Autodidaktentum erinnern. Daß er keine akademische Schule durchgemacht und ebensowenig die Tradition eines bedeutenden Lehrmeisters fortgesetzt hat, das macht

seine Stärke und seine Schwäche aus. Das Problem der Darstellung des menschlichen Körpers in seinem organischen Gefüge scheint ihn nie gereizt zu haben. Keine einzige sorgfältige Aktstudie ist mir von Gainsborough bekannt geworden. Er sah die Menschen nur in Kleidern, so wie sie ihm saßen, als räumliche Erscheinung in Licht und Farben. Niemals haben wir bei ihm, wie etwa bei den meisterlichen Bildnissen von Ingres, das Gefühl, einen kunstvoll drapierten Akt vor uns zu sehen. Gainsborough sah in dieser Beziehung ähnlich wie Watteau, mit dem er auch sonst manche Berührungspunkte hat. Das soll indessen durchaus nicht heißen, daß er nicht recht gut habe zeichnen können. Es gibt von ihm, namentlich aus den ersten Zeiten seines Aufenthaltes in Bath, ein paar Bildnisse, in denen alle Formen, Gesicht, Hände und Faltenwurf, mit großer Gewissenhaftigkeit beobachtet und mit plastischer Schärfe wiedergegeben sind. Ein Hauptbeispiel dafür ist das Bildnis des Admirals Hawkins. Derartige Bilder gehören indessen einer Zeit an, in der Gainsborough als Künstler sich selbst noch nicht recht gefunden hatte. Als dies der Fall war, als Gainsborough ganz seine eigenen Wege ging, da hat ihn die Zeichnung als solche, die Zeichnung um ihrer selbst willen, nicht mehr interessiert. Sie gab ihm nur die losen Umrisse, in denen er die Probleme der Beleuchtung, Farbengebung und malerischen Technik behandelte, die ihn allein interessierten. Daher auch, gerade in einigen Werken seiner reifsten Zeit, die merkwürdigen Verzeichnungen, die nur darum nicht auffallen, weil sie den künstlerisch wertvollsten Teil des Werkes nicht berühren. Man nehme z. B. die allerliebste Musidora der Nationalgalerie (Abb. 20). Die Leichtigkeit der malerischen Behandlung, das dämmerige, bräunlich goldene Kolorit werden immer wieder entzücken, ebenso wie die Anmut der überaus geschickt in das Oval hineinkomponierten Figur. Dabei dürfen wir aber gestehen, daß diese Schöne, wenn sie plötzlich aufgerichtet vor uns stünde, sich als Mißgeburt offenbaren würde mit kleinem Köpfchen, einem abnorm langgestreckten Leib und außerordentlich langen Beinen. Als Aktstudium verdient das Bild die schlechteste Zensur. Nebenbei bemerkt, ist dies übrigens das einzige vollendete Gemälde Gainsboroughs eines nackten Körpers. Das Bild der von Aktäon überraschten Diana mit ihren Nymphen in Windsor, auf dem zahlreiche Akte vorkommen, ist im Stadium flüchtiger Untermalung geblieben.

Nicht uninteressant ist es, sich die Frage vorzulegen, wie Gainsborough seine Bildnisse räumlich angeordnet habe. Bei Brustbildern wendete er, wenige Ausnahmen abgerechnet, regelmäßig das

Abb. 64. Die Zigeuner.
Gemalt und geätzt von Gainsborough. Die Platte ist von J. Wood vollendet. Nach einem Abdruck im British Museum.

Abb. 65. Studie eines alten Schimmels. Nationalgalerie zu London. (Zu Seite 105.)

ovale Format an, eine Neuerung der Rokokomalerei, die ihre großen Vorteile hatte. Bei keinem anderen Format wird das Gesicht mehr hervorgehoben als wie hier, wo die unwesentlichen Teile der Erscheinung, Oberarme und Ecken des Hintergrundes, von selbst verschwinden. Ausnahmsweise behielt Gainsborough dieselbe Umrahmung auch bei einem Gruppenbilde, dem des Herzogs von Cumberland, bei. Freilich waren hier die Figuren ziemlich stark unter Lebensgröße genommen. Halbfigurenbildnisse verlegte Gainsborough mit Vorliebe in den Innenraum, während er den Bildnissen in ganzer Figur einen landschaftlichen Hintergrund zu geben pflegte. Die Gründe dafür liegen nahe. Bei dem Halbfigurenbild wünschte er die Schattenmasse des Hintergrundes nicht durch Lichter zu unterbrechen, welche der Figur in ihrer geschlossenen Wirkung Abbruch hätten tun können — das Fenster auf dem Porträt Orpins bildet eine Ausnahme. Bei den großen Gemälden war dagegen eine Belebung der ausgedehnten Hintergrundfläche geboten und auf keine Weise leichter und einfacher als durch Hereinziehung der Landschaft zu erreichen. In der engen und intimen Verbindung von Figur und Landschaft ist Gainsborough sogar einer der geschicktesten Meister. Man hat nie den Eindruck, als stünden seine Gestalten zufällig vor einem Stück Landschaft. In der Art, *wie* er die Landschaft hier behandelt, ist Gainsborough freilich ein Kind seiner Zeit. Er malte sie — um die Einheit des Bildes zu wahren — folgerichtig in dem Atelierlicht, in welchem er seine Figuren vor sich sah. So stehen denn seine Menschen nicht, wie unter freiem Himmel, als dunklere Körper in einem lichtdurchfluteten Luftraum, sondern als Helligkeitsmassen vor dunkelbraunen Bäumen und finsteren, blaugrauen Wolken.

Er liebt es dabei, hinter der Figur eine schwere Kulisse, einen Baum, eine Säule zu errichten, und auf der anderen Seite, von der das Licht kommt, also gewöhnlich links, ein Helligkeitszentrum in den Himmel zu setzen. Auch wo, wie in dem schönen Bildnis der Herzogin von Devonshire (im Besitz des Earl Spencer), die helle Atmosphäre rechts erscheint, und die Kulisse (diesmal Vorhang und Säule) links, bleibt die Figur von links beleuchtet. Ausnahmsweise rückt er auch einmal — im Porträt des Obersten St. Leger — den Kopf des Dargestellten in die Mitte des Bildes vor hellen Himmel und läßt links und rechts Baumgezweig aufsteigen.

Betrachten wir nun die Auffassung von der Persönlichkeit des Dargestellten in Gainsboroughs Bildnissen, so überrascht uns die Einfachheit. Welcher Gegensatz hier wieder zwischen den beiden Rivalen Reynolds und Gainsborough! Reynolds liebte den allegorischen Mummenschanz und schmeichelte gern seinen Ladies, indem er sie als Juno, Hebe, Bacchantin, als irgendeine Kunst oder Tugend malte. Und selbst, wenn er ihnen solche Masken ersparte, ließ er sie schauspielern. Sie erscheinen als zärtliche Mütter, als sehnsüchtig Schmachtende, als Musizierende oder Redende. Bei Gainsborough nichts dergleichen. Die Siddons und die schöne Sheridan, die von Reynolds als tragische Muse und heilige Cäcilie dargestellt waren, werden von Gainsborough verewigt, wie sie in sein Atelier getreten waren — als Damen. Er gab seinen Modellen gewöhnlich auch keine bedeutenden Attitüden, sondern beschränkte sich darauf, die Eleganz und vornehme Haltung einer Frau von Welt festzuhalten. Denn, wenn er auch manches ausgezeichnete Männer- und Jünglingsbildnis gemalt hat, so unterliegt es doch gar keinem Zweifel, daß er sich auf das Damenbildnis am besten verstand. Ich sage absichtlich Damenbildnis, denn gute Frauenbildnisse, Bilder, in denen die animalischen Reize oder das Seelenleben des Weibes vortrefflich geschildert sind, hat es vor und nach Gainsborough von manchen Malern gegeben. Wenn ein Seitenblick auf unsere Zeit erlaubt ist, so kann man sagen, daß beispielsweise heutzutage die Kokotte mit viel Verständnis gemalt wird, sehr häufig werden auch die Damen der guten Gesellschaft, namentlich in Frankreich und Deutschland, so porträtiert, als ob sie Kokotten wären. Auch Reynolds und Romney haben solche Bildnisse gemalt. Gainsborough malte umgekehrt eine

Abb. 66. Landguard Fort. Nach dem Stiche von Thomas Major. (Zu Seite 20 u. 96.)

Kokotte, die schöne Perdita, so, als ob sie eine Dame der besten Gesellschaft wäre. Die Huldigung, die er damit dem weiblichen Geschlechte darbrachte, war um so feiner, als sie ohne jeden Aufwand, als etwas Selbstverständliches erschien. Van Dycks vielgerühmte Vornehmheit erscheint als Pose neben der Distinktion Gainsboroughs. Der Einfachheit der Auffassung entspricht bei ihm die Einfachheit des Kostüms. Eine Ausnahme bilden die früher erwähnten Bildnisse in der Tracht van Dycks. Im übrigen aber vergleiche man einmal seine Damenbildnisse mit denen von Reynolds auch auf solche Äußerlichkeiten hin wie die Frisur, den Schmuck und die Drapierung des Gewandes. — Überall, im großen wie im kleinen, zeigt sich Gainsborough als der Feinere, da er mit weniger Mitteln

Abb. 67. Dünenlandschaft. Irische Nationalgalerie zu Dublin. (Zu Seite 98.)

arbeitet. Es ist schwer zu sagen, ob seine Zeitgenossen diese Schlichtheit, ebenso wie wir heute, als hohen Vorzug betrachtet haben. Einiges deutet darauf hin, daß sie lieber den Aufwand eines Reynolds sahen. Wenn gleichwohl Gainsborough kaum in minderer Gunst stand, so lag das wohl daran, daß er die Ähnlichkeit mit besonderer Meisterschaft zu treffen wußte. Und das ist ja eine Eigenschaft, die das Publikum über alles schätzt, wenn sie auch mit dem Wert des Kunstwerkes als solchem nur wenig zu schaffen hat. Es geschah eben, wenn wir nicht irren, hier, wie so oft, daß man den Künstler ehrte wegen einer Qualität, die nur eine nebensächliche Beigabe seines Genius war — etwa so, wie man Menzel wegen der archäologischen Treue in der Schilderung der Geschichte Friedrichs des Großen ausgezeichnet hat.

Unsere Zeit, der die Frage der Ähnlichkeit natürlich gleichgültig geworden ist, hat mit richtigem Instinkt die Damenbildnisse als den wertvollsten Teil von

Gainsboroughs Vermächtnis empfunden. Im Kunsthandel ist dieses unter dem Einfluß der Spekulation in einer grotesken Preissteigerung zum Ausdruck gelangt, so daß ein gutes Damenporträt von Gainsborough mindestens den zehnfachen Wert eines nicht weniger guten Herrenbildnisses ausmacht*). Welches Aufsehen

Abb. 68. Cornard Wood (Gainsboroughs Wald). Nationalgalerie zu London.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 88.)

erregte nicht vor sieben Jahren die Geschichte des Bildes der Herzogin von Devonshire, das im Jahre 1876 von der Firma Agnew für die anständige Summe

*) Auf der Auktion der Sammlung Louis Huth (London 1905) erzielte eine Kreidezeichnung Gainsboroughs mit dem Bildnis der Herzogin von Devonshire und ihrer Tochter einen Preis von tausend Guineen.

von etwa 210000 Mark erworben wurde, bald darauf durch Diebstahl verschwand, nach fünfundzwanzig Jahren von der geschädigten Firma in Chicago wieder entdeckt, um ein Beträchtliches zurückgekauft und dann für 500000 Mark an Herrn Pierpont Morgan weiterveräußert wurde! (Abb. 51.) Dabei ist das Bild nach dem übereinstimmenden Urteil der Sachverständigen keineswegs ersten Ranges, ja nur zum Teil Gainsboroughs eigenhändige Arbeit, die später durch fremde Hand, vielleicht von Lawrence, vollendet wurde.

Gainsborough war Kolorist — und zwar einer der größesten, welche die Geschichte der Malerei kennt. Um ihn hier recht zu würdigen, muß man ihn indessen im Rahmen seiner Zeit betrachten. Wir dürfen dabei die Bilder, bei denen er von vornherein an eine bestimmte dominierende Farbe auftraggemäß gebunden war, der Kürze halber übergehen — also die Bildnisse von Fürstlichkeiten und Offizieren in Uniform, bei denen das wenig modulationsfähige Scharlachrot des englischen Waffenrockes alles übertönt. Interessant wird er erst da, wo ihm ein maßgebender Einfluß auf Form und Farbe des Kostüms eingeräumt wurde, also namentlich in den Damenporträts und etwa in denen der Jünglinge in der van Dyck-Tracht. Seine Farben machen heute auf uns den Eindruck großer Diskretion, sie haben oft etwas von der matten Feinheit welkender Rosen. Wir sind eben jetzt wieder an stärkere, oft brutale Zusammenstellungen gewöhnt. Denken wir uns aber Gainsboroughs Bilder in der blassen Umgebung der Rokoko-Einrichtung mit ihrer feinen, hellen Farbenstimmung, so gewinnen sie an Kraft. Namentlich aber haben sie den großen Vorzug der Mannigfaltigkeit. Die koloristischen Rezepte eines Reynolds, eines Velazquez, ja eines so großen Farbenkünstlers wie Rubens erscheinen als monoton im Vergleich zu Gainsborough.

Abb. 69. Ansicht von Dedham. Nationalgalerie zu London. (Zu Seite 98.)

Abb. 70. Der Marktwagen. Nationalgalerie zu London.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 98.)

Man könnte hier einwenden, daß ich heterogene Talente zusammengeworfen hätte, Tonmaler, sogenannte Harmonisten, mit Farbenkünstlern, Koloristen im engeren Sinne. Indessen diese schulmäßige Trennung, die für den praktischen Sprachgebrauch ersonnen ist, erscheint mir als ungerechtfertigt, da sie verschiedene Abstufungen derselben künstlerischen Anlage einander gegenüberstellt. Will man sie beibehalten, so könnte man sagen, daß Gainsborough auf der Grenzscheide zwischen Koloristen und Harmonisten stehe.

Das gilt indessen erst von dem reif entwickelten Gainsborough, wie er in Bath erscheint. Vorher, in den Jahren seiner Anfänge, verrät er noch wenig

von dieser, seiner vielleicht größesten, künstlerischen Begabung. Die Farbengebung in seinen frühen Bildnissen ist schwer und eintönig. Allmählich wird sie heller, feiner und reicher und gerade in dieser Richtung steigert sich das künstlerische Vermögen Gainsboroughs bis zum Schlusse seiner Laufbahn. Im allgemeinen ist sein Kolorit kühl, entschieden kühler als das von Reynolds, der seinen Farben gern eine bräunlich goldene Wärme verleiht. Daß er mit Vorliebe Blau zur dominierenden Farbe seiner Bildnisse erhob, ist schon erörtert worden. Er hatte damit jenen berühmten, obzwar nicht sehr glücklich angebrachten Erguß der Schulweisheit des Akademiepräsidenten veranlaßt. Denn von jener unangenehmen Kälte italienischer Eklektiker der Spätrenaissance und einiger Rokokomaler, auf die der Tadel von Reynolds passen würde, ist das beleuchtete Blau bei Gainsborough niemals. Auch Grau, das er hier und da anwendet (z. B. in dem Colman der National Portrait Gallery oder in dem James Christie bei Herrn G. H. Christie in London), weiß er so zu temperieren, daß ihm die leblose Kälte genommen wird. Selten begegnen wir in seinen Bildern einem tiefen, leuchtenden Rot. Das Porträt seines Schwiegersohnes Fischer in Hampton Court und das der schönen Mrs. Graham können in dieser Hinsicht als Ausnahmen gelten. Am liebsten hat er, namentlich in seinen späteren Bildnissen, ein zartes, ins Gelbliche hinüberspielende Rosa in verschiedenen Abtönungen angewendet (Mrs. Sheridan, Mrs. Lowndes-Stone Norton, Mrs. Robinson, pink boy). Das von vielen Malern gefürchtete Schwarz behandelt er leichter, doch nicht minder virtuos als van Dyck in Bildnissen, wie denen der Counteß of Ailesbury (beim Marqueß of Ailesbury), des Sir Henry Bate Dudley und der Miß Gainsborough in der Nationalgalerie (Abb. 13 und 7). In einigen Bildnissen der Königin Charlotte erzielt er mit der Zusammenstellung von Weiß und Schwarz eine feine koloristische Wirkung. Vereinzelt kleidet er seine Personen auch in Gelb oder Hellgrün*). Man sieht — fast alle Farben des Regenbogens und noch einige mehr werden von ihm in seinen Bildnissen zu vorherrschenden Noten, auf die das ganze Kolorit abgestimmt ist. Und in jedem Falle ist das koloristische Problem mit der gleichen Sicherheit und Feinheit gelöst. Zumeist — bei den Einzelbildnissen — handelte es sich freilich nur darum, Hintergrund und Beiwerk mit einer dominierenden Farbe in Einklang zu bringen, bei den Gruppenbildern mußte aber manchmal eine ganze Skala von Farben harmonisch vereinigt werden. In diesem Betracht ist das große Bild der Familie Baillie wirklich ein Meisterstück, so wenig man es sonst unter die glücklichsten Schöpfungen Gainsboroughs rechnen möchte.

Besonders interessant ist es, die Entwicklung der malerischen Technik bei Gainsborough zu beobachten. Schicken wir voraus, daß er dieser Seite seiner Kunst stets besondere Beachtung und Sorgfalt zugewendet hat. Während die Londoner an Reynolds die vielfachen Risse und Sprünge seiner Bilder bemängelten, wurden die Leinewände Gainsboroughs als haltbar und solide gemalt gerühmt. Das soll allerdings keineswegs heißen, daß sie mit pastosen Farbenschichten bedeckt gewesen wären. Am ehesten hätte man das noch von den Bildern der Bather Periode sagen können, von seinen reifsten Meisterwerken aber ganz und gar nicht. Die Technik richtete sich auch hier nach dem malerischen Problem, das sie zu lösen bestimmt war. Und so wurde sie bei Gainsborough mit der zunehmenden Helligkeit und Zartheit des Kolorits immer flüssiger und leichter. Frühe Bildnisse, wie z. B. der Admiral Vernon der National Portrait Gallery, sind von einer schweren, wenn man will, ängstlichen Mache. Eine ganz neue Entwicklungsstufe bemerken wir in dem ebenmäßig weich und sicher gemalten Orpin. Die Sorgsamkeit und Glätte der Technik dieses schönen Bildes weicht

*) Eine seiner schönsten Frauengestalten, die Mrs. Beaufoy bei Herrn Alfred de Rothschild, trägt ein gelbes Kleid, das durch blaue Garnitur gehoben wird, Lord Mountmorris (im Besitz der Mrs. Burns) erscheint im hellgrünen Gewande.

indessen in Bath bald einer kühneren und leichteren Behandlung. Der blue boy bedeutet in dieser Richtung bereits einen weiten Fortschritt. Aber ein beträchtlicher Abstand trennt ihn doch von den unvergleichlich improvisierten Meisterwerken des letzten Jahrzehntes, von den Bildern vom Schlage des morning walk, der Mrs. Lowndes-Stone Norton und der schönen Sheridan. Hier ist jene souveräne

Abb. 71. Die Tränke. Nationalgalerie zu London.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 100.)

Beherrschung der malerischen Ausdrucksmittel erreicht, die den dithyrambischen Ausbruch der Bewunderung Ruskins rechtfertigt: „. . . Ich zögere nicht, es auszusprechen, daß in der Behandlung und Qualität einzelner und besonderer Farbentöne, in dem rein technischen Teil der Malerei, Turner ein Kind ist im Vergleich zu Gainsborough . . . Gainsboroughs Hand ist leicht wie eine vorüberziehende Wolke, geschwind wie ein aufblitzender Sonnenstrahl . . . Gainsboroughs Massen

sind so breit wie die erste Trennung zwischen Licht und Finsternis am Himmel . . . Gainsborough verliert nie sein Bild als ein Ganzes aus den Augen . . . mit einem Wort, Gainsborough ist ein unsterblicher Maler."

In der Nähe betrachtet, löst sich bei einem dieser reifen Meisterwerke Gainsboroughs die farbige, in der Luft gleichsam vibrierende Fläche in eine Unzahl von unvermittelt nebeneinander gesetzten Pinselstrichen auf. Fast nie sind es die breiten, mächtigen Striche eines Frans Hals, sondern leichte, fast nervöse Farbenstreifchen auf den Gewandpartien, namentlich an weißen Spitzen und Schleiern, manchmal mit kalligraphischen Schwüngen hingesetzt, in den gepuderten Haaren, an einzelnen Teilen des Gesichtes, besonders an Mund und Augen, ein hastiges

Abb. 72. Die Tränke. Nationalgalerie zu London.
Verkleinerte Wiederholung des Bildes auf Seite 93. (Zu Seite 100.)

Gestrichel, das uns an die Technik moderner Pleinairisten erinnert. Und dieselben Klagen des Unverstandes, die man gegen diese erheben hört, wurden damals schon Gainsborough vorgehalten — sogar in einer frühen Periode seiner Entwicklung, in der sie uns heute vollkommen unbegreiflich erscheinen. In einem Briefe vom 13. März 1758 erwidert Gainsborough einem Auftraggeber in Colchester auf solcherlei Einwände: „Sie erfreuen mich sehr, indem Sie bemerken, daß an Ihrem Bilde kein anderer Fehler gefunden wurde, als die Rauheit der Oberfläche. Denn diese dient dazu, um die Wirkung auf die richtige Entfernung hin zu verstärken, und macht das aus, wovon ein Kenner ein Original von einer Kopie unterscheidet, kurz, es ist die Pinselführung, die schwerer zu erhalten ist als Glätte . . ."*).

*) Fulcher, a. a. O., S. 51. Das etwas allzu nachlässige Satzgefüge des Briefes ist frei übersetzt.

„Sehr gut, aber zu wenig ausgeführt.“ — „Sehr großer Effekt, aber in der Nähe wie Stickerei“ — so lautet das Urteil eines Weisen über ein paar Landschaften Gainsboroughs, die auf den Ausstellungen von 1771 und 1772 erschienen. Von Reynolds und seiner gewundenen Kritik der Technik Gainsboroughs war bereits die Rede.

Als ein Kuriosum sei die Bemerkung eines jüngeren Zeitgenossen Gainsboroughs erwähnt, der erzählt, daß jener beim Porträtieren seinen Pinsel an einem sechs Fuß langen Stock befestigt habe, so, daß er von seiner Leinwand genau soweit entfernt stand wie von dem Dargestellten. Es kann sich dabei wohl nur um die allererste Anlage der Figur gehandelt haben.

Abb. 73. Die Tränke. Nationalgalerie zu London. (Zu Seite 100.)

Wenn man besonders deutlich dessen inne werden will, was Gainsborough auf diesem innersten Bezirke der Malerei für seine Zeit bedeutet habe, so vergleiche man in der Porträtgalerie von Herrenhausen seine Bildnisse des Königspaares mit den gegenüberhängenden Bildern derselben erlauchten Personen von West, die nur wenige Jahre früher entstanden sind. Dort ein emsiges und korrektes Gepinsel, bei dem jeder Strich in der glatten Fläche und jede Farbe in einem fatalen grünlichen Ton aufgegangen ist — hier bei Gainsborough lauter Leben, Nerven und Geist, der auf dem raschesten Wege aus dem Hirn des Künstlers in die Spitze seines Pinsels übergegangen ist. Es gehört zu den merkwürdigen Erscheinungen der Kunstgeschichte, daß eine so große Errungenschaft für die Nachwelt zunächst einmal wieder verloren gehen mußte. Wie lange hat es gedauert, bis ein Maler da wieder anknüpfte, wo Gainsborough aufgehört hat! —

Wenn wir in einem letzten Abschnitt die Landschaften Gainsboroughs für sich betrachten, so vollziehen wir damit in dem Lebenswerk des Künstlers eine

Trennung, die lediglich im Interesse der Übersichtlichkeit dieses Essays als gerechtfertigt erscheinen kann. Wenn es schon immer sein Bedenkliches hat, die Werke eines Künstlers nach dem Gesichtspunkt ihres gegenständlichen Inhalts zu unterscheiden, so gilt das ganz besonders von Gainsborough, der eine Menge Gemälde geschaffen hat, von denen man schwerlich entscheiden kann, ob sie eher in das Schubfach der Porträtmalerei oder aber in jenes der Landschaft oder der Genremalerei hineingehören. Es berührt sich das mit einem Zug seines innersten Wesens als Künstler. Gainsborough *sah einheitlich*, konzipierte und malte Figur und Landschaft als ein Ganzes. Ebenso wie er einer der größesten Meister in der Kunst der Staffage gewesen ist, so hat er es auch wie sehr wenige verstanden, bei Porträts und Sittenbildern den Hintergrund, die landschaftliche Umgebung in die engste künstlerische Verbindung mit der dargestellten Person zu bringen. Doch das gilt streng genommen erst von der vollen Reife seiner Meisterschaft. In jungen Jahren des Werdens sah Gainsborough wohl selbst das Bildnis und die Landschaft als grundverschiedene Aufgaben an. Ja, es gab Zeiten, da er einen Widerspruch zwischen den Anforderungen dieser Aufgaben empfand. Er hat in der Fülle seiner Erfolge den Frondienst des Porträtierens verwünscht und sich nach Wiesen, Wäldern und Bauerhütten gesehnt. In der Tat hat er auch in der Landschaft die raschesten Fortschritte gemacht. Als Thicknesse, dem immerhin ein gewisses Kunstverständnis nicht abzusprechen ist, zum erstenmal in Ipswich Gainsboroughs Atelier betrat, war er von den Bildnissen nur mäßig erbaut, von den kleinen Landschaften dagegen entzückt. In seiner verschnörkelten Ausdrucksweise bemerkte er: „. . . diese waren die Werke der Phantasie und bereiteten ihm unendliches Vergnügen." Selbst in einer viel späteren Zeit, als Gainsborough zu dem gefeierten Porträtisten der Londoner Gesellschaft geworden war, gab es Leute, die ihn daran gemahnten, sich wieder der Landschaft zuzuwenden*). Unter den zahlungsfähigen Kunden, von denen er lebte, befanden sich freilich leider solcher Leute nur wenige. In langen Reihen sahen die Herren und Damen, die Schomberg House für ihre Porträtsitzungen aufsuchten, die Landschaften in den Räumen stehen, die sie auf dem Weg zum Atelier durchschritten. Erst nach Gainsboroughs Tode stiegen die Landschaften, die man zu seinen Lebzeiten verschmäht hatte, im Kurse. Und dabei beruht seine universalgeschichtliche Bedeutung mindestens ebensosehr auf seinen Landschaften wie auf seinen Bildnissen, ja, für die spätere Entwicklung europäischer Kunst sind sogar die ersteren bedeutungsvoller gewesen.

In seinen frühesten Landschaftsbildern vermag man den feinen und intimen Meister, wie wir ihn kennen und verehren, schlechterdings nicht zu entdecken. Fremde, nicht recht verstandene Vorbilder hatten dem Jüngling vorgeschwebt, der ihre Reize mit einigem Aufwand noch zu überbieten suchte. Herr Cobbold in Ipswich ist der Besitzer eines solches Bildes, von dem Armstrong in seiner Monographie Gainsboroughs eine Abbildung in Kupferätzung gibt. Aus Bergen, Wasserspiegeln, ferner Ebene, übergroßen Bäumen und zwerghaft kleinen Menschen, Rindern und Schafen ist hier eine phantastische Komposition zusammengebraut, in der etwas von arkadischen Schäferszenen, von Wilson und Claude Lorrain durcheinander klingt. Genießbar ist das Ganze kaum.

Eine sehr viel glücklichere Schöpfung scheint ein umfangreiches Gemälde gewesen zu sein, das uns heute nur aus dem Kupferstich von Thomas Major bekannt bleibt (Abb. 66). Es ist jenes Bild, das der Gouverneur Thicknesse zum ewigen Gedächtnis seiner Wirksamkeit in Landguard Fort und des denkwürdigen Augenblickes, da König Georg II. hier auf der Fahrt nach seinem Stammland vorbeisegelte, bei Gainsborough bestellt hatte — eine Ansicht des Forts und der Bucht von Harwich, die für einen Ehrenplatz über einem Kamin in der Gouverneurswohnung bestimmt war. Leider war ihr nur ein kurzes Dasein beschieden.

*) Fulcher, a. a. O., S. 124.

Die Ausdünstungen einer feuchten Mauer haben das Bild nach wenigen Jahren zerstört — nachdem glücklicherweise zuvor jener Stich danach vollendet war. Im Gegensatz zu dem Phantasiebild des Herrn Cobbold haben wir hier ein Stück Wirklichkeit, eine Vedute, vor uns. Und doch erkennen wir unschwer hier wie dort gemeinsame Züge. Schon die Wahl des Augenpunktes auf einer Anhöhe, von der man das Fort am Saume einer Landzunge von ferne sieht, mit einem weiten Ausblick über das Meer und dunkle Küstenstreifen am Horizont, läßt die Erinnerung an die Vorbilder eines klassischen Landschaftsstiles ahnen. Auch die sentimentale Note fehlt nicht. Am Hügelsaum links vorn sehen wir einen Wanderer in städtischer Kleidung träumerisch im Heidekraut lagern — ganz ähnlich

Abb. 74. Die Tränke. Gezeichnet und radiert von Gainsborough.
Herausgegeben 1797 von J. & J. Boydell. (Zu Seite 100.)

wie auf jener Landschaft des Herrn Cobbold. Der Himmel, an dem sich dunkle Wolkenmassen türmen, nimmt fast die Hälfte der Bildfläche ein.

Wir hören, daß Gainsborough damals, als er noch wenig durch Bildnisse in Anspruch genommen war, eifrig die anmutige Landschaft von Suffolk durchstreift hat. An manchem Wegesrande und Waldsaum hat er mit seinem Skizzenbuche halt gemacht. Und wenn es auch nicht mehr möglich ist, nach anderthalb Jahrhunderten, in denen die Erdoberfläche sich so vieles hat gefallen lassen müssen, jede Lokalität wiederzuerkennen, so fühlen wir doch bei den allermeisten Landschaften Gainsboroughs aus jener Zeit, daß sie Veduten waren. Wollte er sich hier eine Tradition zunutze machen, so konnte er mit dem Idealstil Wilsons nicht viel anfangen. Dagegen boten sich die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts dar, von denen auf den Landsitzen der Umgegend und wohl auch bei den Honoratioren der Stadt manches in Originalen, Kopien oder wenigstens in

Stichen zu sehen war. Man hat sich vor solchen Veduten Gainsboroughs manchmal an Wijnants erinnert gefühlt. Und in der Tat widerspricht die Dünenlandschaft aus der irischen Nationalgalerie, von der wir eine Abbildung geben, solcher Annahme keineswegs (Abb. 67). Bald waren es aber auch berühmtere Meister, deren Spuren wir bei Gainsborough zu entdecken glauben. Ein Hauptbild von ihm aus dem Anfang der fünfziger Jahre, die Ansicht von Cornard Wood in der Londoner Nationalgalerie, läßt uns an Hobbema denken (Abb. 68). Die eigentümliche Anordnung des Bildes, das durch eine mächtige Baumgruppe in der Mitte geteilt wird, so daß man links und rechts einen Durchblick in die Ferne gewinnt, entspricht auffallend einem Kompositionsschema, das Hobbema, und er allein unter den großen Niederländern, mit Vorliebe anwendet. Man denke an die Landschaften Nr. 685, 832 und 833 der Londoner Nationalgalerie, an die Wassermühlen im Museum zu Antwerpen und im Louvre, an die Landschaft bei der Marquise d'Absac in Paris, ja auch an die berühmte Allee von Middelharnis. Überall ist hier eine Kulisse nach vorn, irgendwo in die Mitte, geschoben, so daß man, wenn man so will, zwei Landschaftsbilder nebeneinander im Rahmen sieht. Die Behandlung der Bäume, deren Spezies meist wohl zu erkennen ist, und namentlich der Vordergrund, erinnern dagegen eher an Ruisdael. Das Kolorit ist bei hellem, zerstreuten Licht kalt und unruhig, trotzdem nur wenige Farben auf der Palette waren. Gelbbraun und ein bläuliches Grün klingen nicht sehr angenehm zusammen. Darüber stehen bleierne, graue Wolken. Die Staffage auf der linken Seite des Bildes ist ziemlich planlos verstreut, so wie wir sie auf späteren, reifen Werken Gainsboroughs niemals wieder finden. Minder umfangreiche und fleißige, aber einheitlichere und erfreulichere Bilder derselben Periode Gainsboroughs besitzt die Londoner Nationalgalerie in der Ansicht von Dedham mit dem hübschen, hellen Durchblick auf Turm und Städtchen zwischen dunklen Baumkronen und in den beiden kleinen Bildchen, die der Künstler irgendwo vom Waldsaume heimgebracht hatte (Abb. 69, 78 und 79). Sie sind vor wenigen Jahren durch Schenkung in den Besitz der Nation gelangt. Bald nachdem diese Bilder entstanden waren, siedelte Gainsborough nach Bath über. Hier, in dem wachsenden Betrieb der Porträtmalerei, dem er manchmal kaum genügen konnte, verlor er etwas den intimen Zusammenhang mit der ländlichen Natur.

Die Zeit war unwiederbringlich vorbei, da er mit Skizzenbuch und Malkasten auszog, um sich liebevoll in ein Stückchen Wald oder Wiese zu vertiefen. Er hatte weniger Muße, dafür aber wurde seine Hand freier und läuterte sich sein Geschmack. Und das kam seiner Landschaftskunst zustatten, wenn er wieder einmal Zeit fand, sich ihr zuzuwenden. Damals war die Anschauung in ihm gereift, die er später in einem Briefe an seinen musikalischen Freund Jackson einmal in seiner sprudelnden Art also ausgedrückt hat: „Das Herumtrödeln mit Gegenständen, ob sie nun angenehm für die Gesamtwirkung sind oder nicht, ist ein Zeichen für das allergeringste Genie. Denn jemand, der imstande ist, im Geiste zusammenzufassen, wird sicherlich auch im Geiste gruppieren; und wenn er nicht eine Anzahl von Gegenständen so meistern kann, daß er sie in Freundschaft zusammenbringt, so laß ihn nur wenige machen. Und das, weißt Du, mein Junge, macht die Einfachheit aus. Ein Teil eines Bildes sollte wie der erste Teil einer Melodie sein — so, daß Du errätst, was folgt, und das macht den zweiten Teil der Melodie aus, und so bin ich fertig" *).

Betrachten wir einmal ein charakteristisches Bild seiner Bather Zeit, den Marktwagen, der um 1770 entstanden sein mag, eines der ersten Bilder, die von Gainsborough in die Londoner Nationalgalerie einzogen (Abb. 70). Es ist wahr, in gewissem Sinne ist dieses Gemälde von der Naturwahrheit weiter entfernt als

*) Armstrong, a. a. O., S. 97.

jene Landschaften aus Suffolk, von denen eben die Rede war. Die Bäume, die in sommerlicher Fülle der Kronen prangen, haben gleichwohl ihr Grün gegen ein gelbliches Braun eingetauscht. Nur hinten im Schatten erscheinen sie in bläulichem Grün. Auch ist ihre Spezies nicht mehr mit Sicherheit zu ermitteln. Man errät es mehr, als daß man es an botanischen Kennzeichen beweisen könnte, daß der Baum vorne rechts eine Eiche sein soll und sein kleinerer Nachbar in der Mitte eine Weide. Einem sehr gestrengen Examinator würde es am Ende auch gelingen, in der Beleuchtung der mittleren Gruppe Fehler nachzuweisen. Man sieht es nicht recht ein, wie das Licht, das schräg, zwischen den Bäumen durch, auf die Szene fällt, sich so weit nach vorn ausbreiten kann. Und doch muß man zugeben, daß dies Bild ein viel reiferes Kunstwerk ist als das fleißig studierte Cornard wood. Auf jenem Bild war soviel Zufälliges, so vieles, das man anders und besser wünschen könnte; hier hängt alles zusammen und bedingt sich gegenseitig.

Abb. 75. Weidenbäume. British Museum. (Zu Seite 105.)

Etwas ändern hieße alles ändern, in der Komposition wie im Kolorit. Es ist ein Bild, das man auf den ersten Blick begreift und umfaßt. Ganz von selbst richtet sich das Auge auf die helle Masse, die unterhalb der Mitte durch den Schimmel und das weiße Hündchen neben ihm gebildet wird. Von diesem Zentrum aus verteilt sich das Licht im weiteren Umkreis auf die Personen, die auf dem Wagen sitzen und ihn begleiten, auf das Erdreich vor ihm, auf den Weidenbaum und den Reisigsammler daneben. Und allmählich geht die zentrale Helligkeit in das bräunliche Dunkel des Vordergrundes und der Baumkronen über, die alles zusammenschließen. Oben links erscheint dann am Himmel mit seinen prächtigen, besonnten Cumuluswolken eine zweite, gedämpftere Helligkeitsmasse. Das Ganze ist keine lineare, sondern, wenn man den Ausdruck wagen darf, eine luminare Komposition, für die hier eine außerordentlich einfache Formel gefunden ist, die Gainsborough von nun an für seine Landschaften beibehält. Das Kolorit ist harmonisch, auf wenige, warme Farbentöne gestimmt, die Technik leicht und breit. Stellenweise, z. B. an den beschatteten Körperteilen des Schimmels und des Hündchens, verdeckt die dünne und durchscheinende Farbenschicht kaum die Leinwand.

Das Bild ist, wenn auch nicht eine der bedeutendsten, so doch eine der charakteristischesten Schöpfungen des Meisters, weshalb man es füglich zum Ausgangspunkt für die Betrachtung seiner späteren Landschaften wählen kann. Die Nationalgalerie zu London besitzt deren noch mehrere, unter denen die waldige Landschaft im Abendsonnenlicht (Abb. 77) und das berühmte Bild der Tränke (the watering place) hervorragen (Abb. 71).

Die Tränke darf wohl als die schönste Landschaft angesehen werden, die Gainsborough je gemalt hat. Die Anordnung dunkler Massen um eine zentrale Helligkeit ist hier in einer reicheren Gliederung und glücklicher gelöst als in dem Bilde des Marktwagens. Als ein Meisterwerk für sich verdient besonders die

Abb. 76. Landschaft. Nationalgalerie zu London.

Staffage gewürdigt zu werden. Es gibt sehr wenige Gemälde, in denen die Figuren mit soviel Geschmack und künstlerischer Weisheit in das Landschaftsbild verwoben wären, wie hier die Rinderherde an dem stillen Wasserspiegel. Gainsborough selbst scheint auf das Bild besonderen Wert gelegt zu haben. Zwei weitere Versionen desselben Gegenstandes befinden sich in der Nationalgalerie. Die eine, mit veränderter und minder glücklicher Komposition (Abb. 72), dürfen wir wohl für eine vorbereitende Arbeit halten. In der anderen erblickt Armstrong gewiß mit Recht eine summarische Replik (Abb. 73). Ferner hat Gainsborough die Komposition, vereinfacht und leicht verändert, für den Druck entworfen und wenigstens begonnen zu radieren. Die ziemlich komplizierte Technik des wirkungsvollen Blattes, in der Aquatinta mit Mattoir und Roulette kombiniert ist, legt die Vermutung nahe, daß die Platte in Boydells Atelier vollendet wurde. Die Abdrücke erschienen mit seiner Verlagsadresse erst 1797 (Abb. 74).

Ein kaum minder berühmtes Gemälde Gainsboroughs, das um dieselbe Zeit wie die Tränke, in den ersten Jahren seines Londoner Aufenthaltes, entstanden sein dürfte, ist „Die Hütte“ (the cottage door), in der Sammlung des Herzogs von Westminster in Grosvenor House. Es ist eine der ländlichen Idyllen, wie sie der Rokokogeschmack liebte. An der Tür einer Hütte, die sich am Waldesrande unter dem Schatten mächtiger Bäume verbirgt, steht eine junge Mutter mit einem Säugling im Arm. Um sie her gruppieren sich fünf andere Kinder,

Abb. 77. Waldige Landschaft. Nationalgalerie zu London.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 100.)

die, mit Brot oder Näpfen in der Hand, ihr einfaches Mahl verzehren. Das stark nachgedunkelte Bild kann den Vergleich mit der Tränke nicht wohl aushalten. Eben der sentimentale Beigeschmack der Szene, der zu der Popularität des Bildes nicht wenig beigetragen hat, entfremdet es ein wenig dem Gefühle unserer Zeit. Während hier die Farben noch verhältnismäßig pastos aufgetragen sind, so wird wie in den Bildnissen so auch in den Landschaften Gainsboroughs aus seinem letzten Jahrzehnt die Technik immer leichter und flüssiger.

Man sehe z. B. die geistreiche kleine Landschaftsskizze im Besitze der Frau v. Lenbach. Man blickt auf ein hügeliges Gelände. Links werden zwischen zwei gebeugten Weidenstämmen zwei Hütten sichtbar. Rechts erscheint unter einer

Abb. 78. Landschaft. Nationalgalerie zu London.
(Zu Seite 98.)

Gruppe von vier schlanken Birken ein Hirt mit seinen Rindern. Vorn glänzt ein kleiner Wasserspiegel. Das wäre der Inhalt des Bildchens, das in drei Farbentönen, einem warmen Gelbbraun, Blauschwarz und Weiß zusammengestrichen ist. Von einer Studie ähnlichen Charakters aus dem Kupferstichkabinett des Britischen Museums bringen wir eine Reproduktion (Abb. 80). Oder man nehme ein Bild, wie das im Besitz des Herrn J. Fleischmann in London, von dem Armstrong auf Seite 157 seiner Monographie eine Abbildung bringt. Es ist fast monochrom. Die Lokalfarben haben sich in ein warmes Braun aufgelöst. Unter den raschen, leichten Pinselstrichen, die nur auf den Gesamteffekt hinarbeiten, haben die Formen von Bäumen und Felsen, die Schafe, welche die Staffage bilden, etwas Transparentes angenommen. So ist auch die Landschaft auf den späten Meisterwerken von Gainsboroughs Bildniskunst behandelt, z. B. im Morgenspaziergang und in dem ovalen Porträt des herzoglichen Paares von Cumberland in Windsor. Unter solchen erlesenen Schöpfungen eine der anmutigsten, ein Juwel in seiner Art, ist das Gemälde des Sir Algernon Neeld, das einen flüchtigen Eindruck festhält, den Gainsborough an einem schönen Sommernachmittag in der Nachbarschaft seiner Londoner Behausung aufgefangen haben mag — die Promenade der Mall, zwischen deren schattigen Baumreihen einige Gruppen von jungen Londoner Schönen in hellen Sommerkleidern auf und ab wandeln. Wie eine liebenswürdige Traumerscheinung steht dies Augenblicksbild aus dem Leben eines längst entschwundenen Geschlechts vor uns. Es ist, als berührte sich hier die Meisterschaft von Künstlern, die durch ein Jahrhundert voneinander getrennt waren, die Grazie und Leichtigkeit eines Watteau mit der Frische und Einfachheit französischer Impressionisten der jüngsten Vergangenheit. Mit anderen Farben und Kostümen könnte solch eine Szene von Monet gemalt sein. Man möchte glauben, daß Bilder, so einheitlich und leicht hingeworfen, wie dieses, ganz aus der Erinnerung, ohne vorbereitende Studien, als freie Schöpfungen ihres Meisters, entstanden seien. Doch erfahren wir, daß Gainsborough, wenn er auch selten mehr dazu kam, im Freien zu skizzieren, bei seinen Landschaften das Studienmaterial aus der Natur keineswegs entbehren mochte. Er ließ sich Baumstümpfe in sein Atelier bringen und baute sich aus Steinen, allerlei Kraut und Spiegelscherben, die das Wasser markieren sollten, auf dem Tische Miniaturlandschaften zusammen, um seine Anschauung zu befruchten. Eine Spielerei, wenn man will,

und doch für einen Künſtler, der mit gutem Formengedächtnis ſo viel geſehen und beobachtet hatte, wie Gainsborough, ſchwerlich wertlos*). Ein paarmal hat er übrigens doch dem Londoner Getriebe den Rücken gekehrt, um ſich in der Natur zu erfriſchen und neue landſchaftliche Eindrücke in ſich aufzunehmen. Im Sommer 1783 machte er mit ſeinem alten Freunde Kilderbee einen Ausflug an die Seen von Cumberland und Weſtmoreland, und daß er auch an der Meeresküſte geweilt habe, möchte man aus ein paar Marinebildern ſeiner Spätzeit entnehmen. Eines der bedeutendſten von ihnen befindet ſich in der erleſenen Sammlung des Herzogs von Weſtminſter in Grosvenor Houſe. Rechts verkauft an einem felſigen Geſtade ein Seemann Fiſche an zwei vor ihm ſtehende Frauen. Links vorn macht ſich ein Mann an einem Boot zu ſchaffen. Dahinter dehnt ſich das Meer, auf deſſen bewegten Fluten zwei Segelſchiffe ſichtbar ſind. Möglicherweiſe war dieſes eine von den beiden Marinen, die Horace Walpole auf der Akademieausſtellung von 1781 ſah und von denen er ſagte, ſie ſeien ſo natürlich gemalt, daß man zurücktrete, aus Angſt beſpritzt zu werden?**)

Abb. 79. Landſchaft. Nationalgalerie zu London.
(Zu Seite 98.)

Die Landſchaftsbilder Gainsboroughs entbehren faſt nie der Staffage, die gewöhnlich dem Leben der Landbevölkerung entnommen iſt. Demſelben Kreiſe gehören ausſchließlich jene Gemälde Gainsboroughs an, die wir leider mit einem fatalen Fremdwort als Genrebilder bezeichnen müſſen, — lauter Armeleutemalerei, freilich eine ſolche, die ſich von der unſrigen weſentlich unterſcheidet. Unſere Künſtler bemühen ſich heute den Arbeiterſtand ſo mitfühlend anzuſchauen, als ob ſie ihm ſelbſt angehörten. Sie ſchildern das Volk mit liebevollem Ernſt bei der Arbeit, in ſeinen Sorgen und Freuden. Ja ſie haben in ihre Schilderung bisweilen auch das Pathos und die Tragik hineingelegt, die man in früheren Zeiten nur für ſolche Darſtellungen als angemeſſen erachtete, die ſich auf den

*) Es mögen ſich aus dieſem ſeltſamen Verfahren die Gebirgsformationen auf manchen der Landſchaften dieſer Periode erklären. Die Felſengebilde auf dem Gemälde des Herrn Fleiſchmann oder z. B. auf dem (früher entſtandenen) Bilde einer Schafherde an der Tränke in der Royal Academy ſehen wirklich aus wie zuſammengebaute Steinſtückchen, ins Gigantiſche vergrößert.

**) Fulcher, a. a. O., S. 118.

Höhen der Menschheit abspielen. Gainsborough sieht als Kind seiner Zeit die armen Leute nicht als ein neben ihnen Stehender an, sondern er sieht von oben auf sie hinab. Sie erscheinen ihm so in einer ganz anderen Perspektive — als harmlose Geschöpfe, die in ihrer Besitzlosigkeit immer zufrieden sind und die ein Maler gern haben muß, weil ihre Lumpen sie gut kleiden. Das Mitleid, das unsere Künstler erschütternd zu verkörpern wissen, erhob sich bei ihm nicht über eine sentimentale Anwandlung. Mit Vorliebe suchte er die Schönheit in Lumpen auf. Und der Zufall führte ihm wirklich ein solches idealschönes, kleines Menschenkind in den Weg, den erwähnten Zigeunerbuben Jack Hill. Von den verschiedenen Gemälden, in denen Jack die Hauptrolle spielt, reproduzieren wir nach dem Schabkunstblatt Turners eines, das sich jetzt im Metropolitan Museum zu New

Abb. 80. Landschaftsstudie. Britisch Museum. (Zu Seite 102.)

York befindet. Das Bürschchen hat sich mit seiner Katze verlaufen und blickt bei hereinbrechender Dunkelheit ratlos um sich (Abb. 55). Auf einem anderen, durch Earloms Schabkunst populär gewordenen Bilde sehen wir den Knaben mit einem Schäferhunde vor den Schauern eines nahenden Unwetters Schutz suchen. Demselben holdseligen Geschlechte wie Jack Hill gehören die kleinen Bauermädchen an, die mit Milchschalen, Eseln, Hunden, allein oder im Spiel mit ihren Geschwistern bei unseren Urgroßeltern als Lavinia, mushroom girl, cottage girl usw. viel beliebt waren (Abb. 57 bis 63). Eben das, was einst ihre Popularität ausmachte, das rührselig Liebliche, entfremdet sie unserem Gefühl. Um gerecht zu sein, wollen wir aber anerkennen, daß Gainsborough sich auch bei solchen Schilderungen mehr gesunden Wirklichkeitssinn bewahrt hat als Reynolds, der in derselben Sphäre beinahe widerwärtig wird. Nebenbei wollen wir es auch dankbar begrüßen, daß Gainsborough hier Gelegenheit fand, einige seiner Tierstudien anzubringen, die so ausgezeichnet waren, daß wir allen Grund haben, ihre Spärlich-

keit zu beklagen. Das Doppelbildnis seiner Schoßhündchen Tristram und Fox und der alte Schimmel in der Londoner Nationalgalerie (Abb. 65), die Henne mit Küchlein im Besitz der Familie Gardiner, oder die Kühe auf dem berühmten Gemälde „Repose“ im Besitz des Herrn Harry Quilter gehören zu den besten Tierbildern ihrer Zeit. Gelegentlich wurde Gainsborough der Vorwurf eines Plagiats nach Snyders gemacht. (Bei dem Gemälde der kämpfenden Hunde im Besitz des Lord Iveagh.) (Abb. 58.) Doch braucht man das nicht ernst zu nehmen.

Ehe ich schließe, kann ich es mir nicht versagen, mit ein paar Worten des feinen Genusses zu gedenken, den Gainsboroughs Zeichnungen gewähren. Ihn selbst, den Meister, würde es vielleicht wundern, wenn er sähe, daß man nach über hundert Jahren ein solches Aufheben von den Blättern macht, die er achtlos verstreute. Aber die Museen und Sammler, die nach ihnen fahnden, haben ganz recht. Wie immer, so offenbaren auch hier die Zeichnungen den künstlerischen Charakter in seiner reinsten Sublimierung. Keine eingehenden Einzelstudien finden wir, keine fleißig kopierten Naturformen. Schon das Handwerkszeug, dessen Gainsborough sich bediente, begünstigte vielmehr ein summarisch andeutendes Entwerfen: Kohle, Kreide, Tusche, Ölfarbe. Wer als pedantischer Zeichenmeister solch ein Blatt — das Kind einiger Augenblicke — streng durchnimmt, wird mit Genugtuung manche Flüchtigkeit und Unkorrektheit anzukreiden finden; hier ist eine Hand zu breit geraten, da ein Kopf zu klein, ein Baumstamm kann unten wohl einmal dünner werden als oben. Auch ist von jener Meisterschaft der Charakteristik, die mit wenigen Strichen alles Wesentliche einer durchgeistigten Physiognomie auszudrücken weiß, nicht viel zu spüren. Dafür aber besitzen die Zeichnungen Gainsboroughs den seltenen Vorzug der Einheitlichkeit und Reife. Die Bewegungen der Menschen sind rund, natürlich und anmutig. Sie erscheinen in so fein empfundenen Umrissen und auch die Landschaft ist in ihren wesentlichen Zügen so wohlgegliedert, daß solch eine Studie fast immer die sichere Grundlage zu dem definitiven Gemälde abgeben könnte (Abb. 42, 43, 45, 48, 50, 53, 56, 60, 75).

Gainsborough hat in seiner Künstlerlaufbahn sich des öfteren durch Werke alter Meister anregen lassen. In seinem Nachlaß fanden sich Kopien nach van Dyck, Rembrandt, Wijnants, Tizian, Velasquez und Murillo. Das schöne Gruppenporträt der Familie Pembroke von van Dyck, das er in Wilton House in der Nähe von Bath gesehen hatte, war seinem Gedächtnis so tief eingeprägt, daß er es zu Hause leidlich richtig aus freier Hand skizzieren konnte. Wir haben ferner geglaubt, in einigen seiner frühen Landschaften die Eindrücke von Hobbema, Ruisdael, sogar von Claude Lorrain wiederzuerkennen. Und doch — wenn je ein Künstler er selbst geblieben ist, innerlich unbeirrt und kaum berührt durch die Schatten einer fremden, klassischen Tradition, so war es Gainsborough. Das, was wir heute besonders an ihm schätzen und lieben, die natürliche Anmut, die Frische seiner Auffassung, die unvergleichliche Leichtigkeit seiner malerischen Technik, die seinen besten Bildern eine gedämpfte Helligkeit verleiht, als ginge Licht von ihnen aus, alles das hat Gainsborough von niemandem gelernt. Er konnte es auch nicht, denn es waren Dinge, um die er selbst die Kunst der Malerei bereichert hat.

Literatur

Ph. Thicknesse. A Sketch of the life and paintings of Thomas Gainsborough Esq. (London) 1788.

Derſelbe. Memoirs and anecdotes of Ph. Th., late Lieutenant Governor of Landguard Fort etc. London 1788—1791.

W. Jackson. The four ages; together with essays on various subjects. London 1798.

Allan Cunningham. The lives of the most eminent british painters. 1829. Revised edition vol. I. London 1879.

G. W. Fulcher. Life of Thomas Gainsborough. London 1856.

J. Ruskin. Modern painters. New edition I and V. London 1897.

J. Beavington-Atkinſon. Th. Gainsborough. (Dohme, Kunſt und Künſtler VI.) Leipzig 1880.

Grosvenor Gallery. Catalogue of the exhibitions 1884, 1885.

M. Conway. The artistic development of Reynolds and Gainsborough. Two essays. London 1886.

Woltmann und Woermann. Geſchichte der Malerei. III. Leipzig 1879—1888.

G. M. Brock-Arnold. Gainsborough (Illustrated biographies of great artists). London 1889.

Mrs. Arthur Bell. Thomas Gainsborough. London 1897.

Sir Walter Armstrong. Thomas Gainsborough and his place in english art. London 1899.

G. Gronau. Reynolds und Gainsborough. D. Muſeum IV, p. 29.

R. Muther. Geſchichte der engliſchen Malerei. Berlin 1903.

Arthur B. Chamberlain. Thomas Gainsborough. London o. J.

Verzeichnis der Abbildungen

Abb.		Seite
	Selbstbildnis Gainsboroughs. (Titelbild.) Königl. Akademie, London	2
1.	Das Geburtshaus Gainsboroughs in Sudbury. Nach dem Stahlstich von George Finden	4
2.	Die Töchter Gainsboroughs. Nationalgalerie, London	5
3.	Männliches Bildnis. Bleistiftzeichnung. Nationalgalerie, Dublin	6
4.	Weibliches Bildnis. Bleistiftzeichnung. Nationalgalerie, Dublin	7
5.	Admiral Hawkins. Besitzer: Herr F. Fleischmann	8
6.	Orpin, Küster zu Bradford. Nationalgalerie, London	9
7.	Margaret Gainsborough. Nationalgalerie, London	10
8.	Die Schwestern Linley. Dulwichgalerie	11
9.	Thomas Linley. Liechtensteingalerie, Wien	12
10.	Der Knabe in Blau. Besitzer: Herzog von Westminster. Einschaltbild zw. 12	13
11.	Der Knabe in Rosa. Besitzer: Baron Ferdinand von Rothschild	15
12.	The honourable Mrs. Graham. Nationalgalerie, Edinburg	17
13.	Sir Henry Bate Dudley. Nationalgalerie, London	18
14.	Der Schauspieler Colman. National Portrait Gallery, London	19
15.	Frau Siddons. Nationalgalerie, London	21
16.	Die Familie Baillie. Nationalgalerie, London	23
17.	Frau Robinson. Skizze zu dem Gemälde der Wallace-Sammlung, Windsor	25
18.	Bildnis eines Unbekannten. National Portrait Gallery, London	26
19.	Bildnis eines Unbekannten. Nationalgalerie, London	27
20.	Musidora. Nationalgalerie, London	29
21.	Abel Moysey. Nationalgalerie, London	30
22.	Frau John Douglas. Besitzer: Baron Ferdinand von Rothschild	31
23.	Dr. Ralph Schomberg. Nationalgalerie, London	32
24.	Herzog und Herzogin von Cumberland. Windsor	33
25.	König Georg III. von England. Windsor	34
26.	Königin Charlotte von England. Windsor	35
27.	Die drei ältesten Prinzessinnen. Skizze zu dem Bildnis im Buckingham-Palast. South Kensington Museum zu London	36
28.	Die drei ältesten Prinzessinnen. Buckingham-Palast	37
29.	Prinzessin Elisabeth. Windsor	39
30.	Prinzessin Charlotte, später Königin von Württemberg. Windsor	40
31.	Prinzessin Augusta Sophie. Windsor	41
32.	Der Prinz von Wales, spät. Georg IV. Windsor	42
33.	Prinz Eduard, Herzog von Kent. Windsor	43
34.	Prinz William Henry, Herzog von Clarence, spät. König Wilhelm IV. von England. Windsor	45
35.	Prinzessin Marie. Windsor	46
36.	Prinz Ernst August, Herzog von Cumberland, später König von Hannover. Windsor	47
37.	Prinz Adolf Friedrich, Herzog von Cambridge. Windsor	48
38.	Prinz August Friedrich, Herzog von Sussex. Windsor	49
39.	Prinz Octavius. Windsor	51
40.	Prinzessin Sophie. Windsor	52
41.	Prinz Alfred. Windsor	53
42.	Bildnisstudie. British Museum	54
43.	Bildnisstudie. British Museum	55
44.	Lady Sheffield. Besitzer: Baron Ferdinand von Rothschild	57
45.	Weibliches Bildnis. British Museum	59
46.	Frau Lowndes-Stone Norton. Besitzer: Alfred de Rothschild, London	61
47.	Frau Mears. Besitzer: Alfred de Rothschild, London	62
48.	Bildnisstudie. British Museum	63
49.	Frau Beaufoy. Besitzer: Alfred de Rothschild	65
50.	Studie zu dem Porträt der Herzogin von Devonshire. British Museum	66
51.	Herzogin von Devonshire. Besitzer: Herr Pierpont Morgan, New York	67
52.	Gainsborough Dupont. Besitzer: Sir Edgar Vincent	68
53.	Weibliches Bildnis. British Museum	69
54.	William Pitt. Nach dem Kupferstich von J. K. Sherwin	71
55.	Jack Hill mit seiner Katze. Metropolitan Museum, New York. Nach dem Schabkunstblatt von Charl. Turner	72
56.	Junge Mutter. British Museum	73
57.	Das Landmädchen. Nach dem Stich von J. Wheffel. Besitzer: Herr G. L. Bassett	75
58.	Die kämpfenden Hunde. Nach dem Schabkunstblatt von Henry Birche. Besitzer: Lord Iveagh	77

Abb.		Seite
59.	Bauernkinder. Nationalgalerie, London	79
60.	Die Holzknechte. Britiſh Muſeum	80
61.	Der Holzhacker im Sturm. Nach dem Schabkunſtblatt von Peter Simon	81
62.	Lavinia. Nach dem Stich von Fr. Bartolozzi	83
63.	Die Bauernkinder. Nach dem Schabkunſtblatt von Henry Birche	84
64.	Die Zigeuner. Nach einem Abdruck im Britiſh Muſeum	85
65.	Studie eines alten Schimmels. Nationalgalerie zu London	86
66.	Landguard Fort. Nach dem Stiche von Thomas Major	87
67.	Dünenlandſchaft. Iriſche Nationalgalerie, Dublin	88
68.	Cornard Wood (Gainsboroughs Wald). Nationalgalerie, London	89
69.	Anſicht von Dedham. Nationalgalerie, London	90
70.	Der Marktwagen. Nationalgalerie, London	91
71.	Die Tränke. Nationalgalerie, London	93
72.	Die Tränke. Verkleinerte Wiederholung des Bildes auf S. 93. Nationalgalerie, London	94
73.	Die Tränke. Nationalgalerie, London	95
74.	Die Tränke. Gezeichnet und radiert von Gainsborough	97
75.	Weidenbäume. Britiſh Muſeum	99
76.	Landſchaft. Nationalgalerie, London	100
77.	Waldige Landſchaft. Nationalgalerie, London	101
78.	Landſchaft. Nationalgalerie, London	102
79.	Landſchaft. Nationalgalerie, London	103
80.	Landſchaftsſtudie. Britiſh Muſeum	104

ND
497
G2P3
1909

Pauli, Gustav
Gainsborough

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY